الجمهورية العربية السورية
جامعة البعث
كلية الآداب والعلوم الإنسانية
قسم اللغة العربية

الاتجاه الواقعي في المسرح السوري المعاصر
" سعد الله ونوس أنموذجاً "

رسالة مقدمة لنيل درجة الماجستير في اللغة العربية وآدابها

إشراف

أ. د. مروان غصب

إعداد الطالبة

دانية علي حسن

١٤٣١هـ - ٢٠١٠ م

الجمهورية العربية السورية
جامعة البعث

قدمت هذه الرسالة استكمالاً لمتطلبات نيل درجة الماجستير في شعبة الدراسات الأدبية في قسم اللغة العربية من كلية الآداب والعلوم الإنسانية بجامعة البعث.

الطالبة المرّشحة
دانية علي حسن

This thesis is submitted for Master degree of Literature, Department of Arabic Language and Literature in the Faculty of Arts and Humanities, Al-Baath University.

Candidate
Dania Ali Hasan

الجمهورية العربية السورية
جامعة البعث

تصريح

أصرّح بأنّ هذا البحث(الاتجاه الواقعي في المسرح السوري المعاصر" سعد الله ونوس أنموذجاً ") لم يسبق أن قُدم على أية شهادة، ولا هو مقدم حالياً للحصول على شهادة أخرى.

التاريخ لـــ / /

الطالبة
دانية علي حسن

Declaration

I Declare that this research –Realistic Trend in the Syrian Drama "Sa'adallah Wannous as a Sample" - has never been accepted to get any certificate and now. It is not presented to get another certificate.

Student
Dania Ali Hasan

الجمهورية العربية السورية

جامعة البعث

شهادة

نشهد بأنّ العمل الموصوف في هذه الرسالة هو نتيجة بحث قامت به طالبة الدراسات العليا: دانية علي حسن،بإشراف الدكتور مروان غصب الأستاذ في قسم اللغة العربية في كلية الآداب والعلوم الإنسانية في جامعة البعث.
وأي رجوع إلى بحث آخر في هذا الموضوع موثق في النص.

المشرف الأستاذ الدكتور   الطالبة

المرشحة

مروان غصب   دانية علي حسن

Certificate

We certify that the descried work in this thesis is a result of a research by a student of high studies Dania Ali Hasan under the supervision of doctor . Marwan Ghasb a doctor in the Department of Arabic, faculty of arts and Humanities , Albaath University
Any reference to another research in this subject is authenticated in the text.

Achieved by — **Supervisor**
Dania Ali Hasan — **Dr. Marwa Ghasb**

نوقشت هذه الرسالة وأجيزت بتاريخ / / ٢٠١٠

أ.د

أ.د

أ.د

عضو عضو عضو

المشرف

أ.د.مروان غصب

الإهداء

- إلى ملاكي في الحياة . . إلى معنى الحب والحنان والتفاني . .

إلى بسمة الحياة وسر الوجود إلى من كان دعاؤها سر نجاحي وحنانها بلسم جراحي ....

أمي الحبيبة

- إلى من كلّله الله بالهيبة والوقار . . إلى من علّمني العطاء من دون انتظار . .

إلى من أحمل اسمه بكل افتخار ....

والدي العزيز

- إلى القلوب الطاهرة الرقيقة والنفوس البريئة إلى رياحين حياتي ...

إخوتي

شكر وعرفان

مع نهاية هذه المرحلة لا يسعني سوى تقديم فائق الشكر وعميق الامتنان إلى كل من مدّ يد العون والمساعدة لإنجاز هذا البحث، وأخص بالشكر أستاذي المشرف الدكتور مروان غصب الذي تفضل بالإشراف على البحث إذ لم يكن هذا البحث ليرى النور لولا العناية الفائقة منه، فقد أفادني فائدة كبيرة من ملاحظاته وتوجيهاته التي كان لها أكبر الأثر في إغناء البحث وإنجازه، وفيه عرفت المعلم والمربي الفاضل وتعلمت منه الكثير الكثير ولأن الشكر لا يفي برد الجميل فالصمت في حرم الجمال أبلغ تعبير.

وأتوجه بالشكر الجزيل إلى الأساتذة الأفاضل أعضاء لجنة المناقشة والحكم، الذين تفضلوا بقبول النظر في هذه الرسالة وسوف تسهم ملاحظاتهم في تقويم هذا البحث وإقالة عثراته.

المحتوى (الفهرس)

مقدمة:

لم يكن المسرح في يوم من الأيام معزولاً عن محيطـــه اجتماعيـــاً كـــان أم سياســـياً أم اقتصادياً لأنه يمثل واقع الحياة، والحديث عن المسرح يعني الحديث عن الواقـــع الحيـــاتيّ للناس، إذ لابدّ لدارس الأدب المسرحي أن يتناول الواقع الذي نشأ فيه النص والظروف التي أدّت إلى نشأته.

أما بالنسبة لدراسة نصوص الكاتب سعد الله ونوس فلا بدّ من معرفة مباشـــرة بمـــسرحه، وهذا ما يبرر الاستغراق التفصيلي في تناول الرؤية الواقعية نصوص ونـــوس المـــسرحية. لهذا حاولت قراءة هذه النصوص وتحديد علاقتها بالواقع من حيـــث حرفيتهـــا الكتابيـــة، واستخلاص أهميتها ونتائجها بالنسبة للواقع المعيش، إلى أقصى حدّ ممكن.

هذا البحث لا يمكن أن يكون إلاّ وليد لحظة واعية هدفها الوصول إلى رؤية تضع نـــصوص سعد الله ونوس في سياقها الذي وجدت لأجله ضمن مجموعة الأهداف التي رسمها الكاتـــب لتكون حالة خلق إبداعي توضّح الواقع العربي في مجمل الظروف الحياتية. بعد أن وضع له محوراً يرتكز على منظور سياسي ضمن رؤى اقتصادية واجتماعية. وقد عملت جاهـــدة أن أضع إبداع هذا الكاتب ضمن السياقات التاريخية التي تناولها حتى وصل إلى ما وصل إليـــه من توضيح رؤاه الفكرية التي اعتمدت على وعيه التاريخي العميق.

جاء هذا البحث بعد قراءة نصوص سعد الله ونوس عبر منهج تكاملي تحليلي ويتألف من مقدمة، وتمهيد، وخمسة فصول، وخاتمة.

المقدمة: تبين هدف البحث وخطته.

التمهيد: يتضمن حياة الكاتب سعد الله ونوس، والمراحل الفنية التي مرت بها كتاباتـــه مـــن واقعية نقدية وأخرى اشتراكية، وقد وضعت فصول هذا البحث بعد الاعتماد على المراحـــل التاريخية التي مرت بها هذه الكتابات.

في الفصل الأول: تناولت مسرح ونوس السياسي من خلال ارتكازه على نشوء المـــسرح السياسي في الوطن العربي، ومن ثم دخولي إلى المسرح السياسي عند ســـعد الله ونـــوس الذي يتسم بخصوصية خلقت ما يسمى بمسرح التسييس إذ جاء من خلال قـــراءة تحليليـــة لعدد من المسرحيات:مثل (حفلة سمر من أجل٥ حزيران) وما تركت من أثـــر نفـــسي فـــي الواقع العربي الذي يبحث عن رؤى حرة وواعية توضّحت مـــن خـــلال القـــراءة المتأنيـــة المنهجية لمسرحية(الفيل يا ملك الزمان)، هذه الرؤى التي لا يمكن أن تتشكل إلاّ من خـــلال

البحث الشاق عن المعرفة التي وضعها ونوس في رحلة(حنظلة من الغفلة إلى اليقظة). كما وضّحت في هذا الفصل ماهية الصراع العربي الإسرائيلي من خلال ما أثاره ونوس في مسرحية(الاغتصاب).

وفي الفصل الثاني: تابعت المسرح السياسي عند ونوس لكن ضمن رؤية تراثية اعتمدت مجموعة من الأشكال لفهم التراث في نصوصه التي تكشف عن البنى التاريخية لهذا التراث والتي ركز على ترسيخها لفهم الواقع السياسي المعيش، هذا الواقع الذي يرفض الهزيمة بكل أشكالها، ويعدّ القضية الفلسطينية أحد أهم القضايا التي تسهم في تحرير العقلية العربية التي تعتمد على مشاركة الجماهير في قضايا هذا التحرر وهذا ما تبين في(مسرحية مغامرة رأس المملوك جابر) و(سهرة مع أبي خليل القباني)، و(منمنمات تاريخية)، هذه المسرحيات تناولتها ضمن رؤية تحليلية نقدية لفهم واقعنا السياسي من خلال فهم تراثنا فهماً دقيقاً، إذ يصل ونوس لرؤية تحاكي الواقع وتوضّح طبيعة العلاقة بين الحاكم والمحكوم من خلال فهمنا التراث والتاريخ، وهذا ما تجلى في مسرحية(الملك هو الملك)التي تحاكي الواقع السياسي المعيش ضمن رؤية تراثية علمية.

بينما تناولت في الفصل الثالث: التأثيرات السياسية التي أدّت إلى فرز اجتماعي يعتمد ثقافة الفساد منهجاً في طبيعة تعامله مع هذا الواقع وذلك عبر مسرحية(يوم من زماننا) التي تكشف الفساد الاجتماعي بجذره السياسي، الذي أدى بالضرورة إلى فساد أخلاقي يجعل الإنسان يلهث وراء الجنس والمال، وهذا ما نراه في مسرحية(ملحمة السراب)التي تصور انهيار القيم الحقيقية، هذه القيم التي جاء انهيارها عبر علاقة تربط الواقع الاجتماعي والاقتصادي والسياسي ربطاً يتضح في مسرحية(أحلام شقية).

وفي الفصل الرابع: تناولت النزعة الإنسانية في نصوص ونوس الأخيرة التي يوضّح فيها البعد الذاتيّ لشخصياته، إذ رسم تلك الشخصيات من خلال مفهوم الزمان والمكان، هذا المفهوم الذي يعلن ماهية البيئة التي تفرز فيها شخصياته عواطفها وعلاقتها بالواقع. ومسرحية(الأيام المخمورة) شاهد على نمو تلك الشخصيات عاطفياً. كما وضّحت من خلال مسرحية(طقوس الإشارات والتحولات) العمق الذاتي للشخصية التي تمّ من خلالها كشف رغبات النفوس الإنسانية التي ترمي مخبرها جانباً ليتضح مظهرها جلياً.

هذا وقد بيّنت في الفصل الخامس والأخير: الصناعة الفنية للنص المسرحي عند ونوس من خلال التحليل البنائي لشخصياته والتي اعتمد في بنائها أشكالاً جديدة منها السرد في

توضيح البنى الدلالية في نصوصه من حيث التسميات وتوظيفهـــا دراميـــاً عبـــر الـــصراع المسرحي الذي اتخذ أيضاً أشكالاً متعددة ومتجددة.

و اختتمت هذا البحث بالنتائج التي توصلت إليها من خلال تحليلي نـــصوص ونـــوس عبـــر مراحل كتابته نصوصه المسرحية، معتمدة على مجموعة من المصادر والمراجع كانت عوناً لي في إنجاز هذا البحث.

– التمهيد

- سعد الله ونوس (حياته وأعماله)
- المراحل الفنية عند سعد الله ونوس

أ– الواقعية النقدية

ب– الواقعية الاشتراكية

(– التمهيد –)

• سعد الله ونوس (حياته وأعماله):

سعد الله ونوس كاتب مسرحيّ سوريّ، ولد في حصين البحر بمحافظة طرطوس عام١٩٤١، واشتهر بوصفه أحد أهم الوجوه الثقافية والمسرحية في العالم العربي منذ ستينيات القرن العشرين. درس الصحافة في القاهرة وأنهى دراسته عام ١٩٦٣. وفي تلك الفترة توضّح اهتمامه بالمسرح وكتب مسرحيات قصيرة وصدرت في كتاب مستقل تحت عنوان (حكاية جوقة التماثيل) من أهم هذه المسرحيات القصيرة:
(ميدوزا تحدق في الحياة– فصد الدم– الرسول المجهول في مأتم أنتيجونا – الجراد – جثة على الرصيف – مأساة بائع الدبس الفقير) وهذه المسرحيات يغلب عليها الطابع الرمزي ضمن رؤية وجودية. فهذه الكتابات تثير موضوعات أساسيّة وجوهرية من أهمها:كيف يمكن للثقافة أن تكون فاعلة في المجتمع، وكيف لها أن تعبّر عن قضايا الإنسان وهمومه؟

سافر إلى فرنسا عام ١٩٦٦ وتعرف على المسرح الغربي وتبنى أهم طروحات المسرح الغربي آنذاك وحاول تطويعها مع اهتمامات المسرح العربي فاستخدم أسلوب(التحريض) وأدخل تقنيات هذا الأسلوب في الحرب عام ١٩٦٨ وذلك لكي يثير سؤالاً حول هزيمة حزيران عام ١٩٦٧مشككاً بقدرة الكتابة المسرحية التقليدية التعبير عن المستجدات والأحداث العنيفة والمعاصرة وتجلى ذلك في مسرحية (حفلة سمر من أجل ٥ حزيران) ولم ينسخ سعد الله تقنيات المسرح الغربي نسخاً بل طوّعها ضمن علاقة جدليّة ربطت بين أهم التطورات التي دخلت المسرح الغربي، وأشكال الفرجة وتقاليدها في المنطقة العربية عبر تراثها الثقافي، وهذا ما نجده في مسرحيات مثل(الملك هو الملك – الفيل يا ملك الزمان– مغامرة رأس المملوك جابر)وقد بلور ونوس عبر هذه المسرحيات مفهوم التسييس وميّزه من المسرح السياسي إذ صاغ هذا المفهوم المسرحي بشكل نظري عبر كتاب(بيانات لمسرح عربي جديد) وكتاب(هوامش ثقافية) كما ترجم " جان فيلار" إلى العربية، وفي عام ١٩٧٢ كتب مسرحية(سهرة مع أبي خليل القباني)، وشارك ونوس في ترسيخ مهرجان دمشق المسرحي وتأسيسه، كما ترأس تحرير مجلة الحياة المسرحية، وشارك بتأسيس المعهد العالي للفنون المسرحية وعمل مدرساً فيه.

وفي مرحلة لاحقة تعمّق في الجانب النظري وقد توضّح اهتمامه الذي تخطى المسرح وتعامل مع الثقافة ككلٍّ متكامل وأصدر بالتعاون مع الروائي عبد الرحمن منيف والناقد فيصل دراج كتاباً دورياً بعنوان(قضايا وشهادات)، وفي عام ١٩٩٦ تم اختياره من قبل المنظمة العالمية للمسرح لإلقاء كلمة يوم المسرح العالمي، وفي عام ١٩٩٧ توفي الكاتب سعد الله ونوس بعد أن قاوم السرطان فترة طويلة.

• المراحل الفنية عند سعد الله ونوس:

المرحلة الأولى(المسرح الذهني): مسرحيات هذه المرحلة هي(مأساة بائع الدبس الفقير– الرسول المجهول في مأتم أنتيغونا– جثة على الرصيف– الجراد– المقهى الزجاجي– لعبة الدبابيس– فصد الدم– عندما يلعب الرجال– ميدوزا تحدق في الحياة) تتميز مسرحيات هذه المرحلة بالعمومية، والاندفاع نحو التجريد لأن القمع والخوف كانا طاغيين آنذاك واللافت للنظر في هذه المسرحيات استغراقها في الذهنيّة وهذا يعني أنّ سعد الله كان يتوجه للقارئ لا للمتفرج، إذ إن لغة هذه المسرحيات مغرقة في الشعرية التي لا تسجّل الفعل بقدر ما تصفه.

أما في المرحلة الثانية(مرحلة البحث عن شكل مسرحي جديد): سافر ونوس إلى باريس وكان هاجسه أن يتعلم المسرح الأوربي وأن يشكّل موقفاً نقدياً من هذا المسرح، وكان المسرح الأوربي حينها يتخلى عن أدواته التقليدية ويتبنى أدوات أكثر تحرراً وحميمية إذ التقى حينها رواد اتجاهات الحداثة في المسرح الأوربي وقرأهم بشكل أكاديمي مثل:بريخت_ انتوان أرتو– بيسكاتور ورغب أن يجاريهم، وأثناء دراسته في فرنسا قال له المخرج الفرنسي جان ماري سيرو: "من الخطأ الفادح أن تبنوا مسارح على الطريقة الأوروبية، بوسعكم أنتم بالذات أن تساعدوا التجربة المسرحية على الخروج من الأشكال المتجمّدة التي وصلت إليها في أوروبا"[١].

وعلى ما يبدو أنّ ونوس أخذ بهذه النصيحة، فبدأ يستمد مضامين مسرحياته من التراث الشعبي العربي، كما استمد تقنياته المسرحية من المسرح الأوربي الذي تبنى أشكالاً جديدة فعلاً مثل:المسرح الملحمي عند بريخت والمسرح التسجيلي عند بيتر فايس والمسرح الارتجالي عند بيرانديللو، وقد تجلى ذلك عندما عاد إلى دمشق وأصدر بيانات لمسرح

١- ونوس، سعد الله، الأعمال الكاملة، مج٣، ط ١، دار الآداب للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ٢٠٠٤، ص١٩٣ -١٩٤.

عربي جديد، بيّن فيها أن دور المسرح لا ينحصر في مواكبة سطحية للأحداث، ولا في تجاوب شكلي مع الأزمات، وإنما في قدرته أن يتعمق في البيئة التي يحيا فيها و يتلمس مشكلاتها ويعرفها ويشارك في دراستها وتحليلها، ثم يؤثّر في تطورها وسيرها كما أثار ونوس في بياناته مفهوم تسييس المسرح موضّحاً المشكلة الأساس في المسرح من خلال قوانينها العميقة وعلاقاتها المتشابكة داخل بنية المجتمع، محاولاً استشفاف آفاق تقدمية لحل تلك المشكلات، وأراد أن يجعل المسرح أداة تغيير وذلك عن طريق التعليم لحفزه وشحنه بالفكر التقدمي ليزيده احتقاناً.

بالمقابل لم يتخلَ ونوس عن جماليات النص والعرض لأنه يعي بدقة أن مسرح التسييس من أجل التواصل مع المتفرج ومحاورته، وهذا التواصل لا يكون إلاّ عن طريق هدم الجدار الرابع للخشبة المسرحية وعلى هذا الأساس كتب مسرحية(حفلة سمر من أجل/٥/حزيران) ومسرحية(الفيل يا ملك الزمان)ومسرحية(مغامرة رأس المملوك جابر)ومسرحية(الملك هو الملك). وكل هذه المسرحيات تعتمد على السيرة والأمثولة وتستوحي التراث، وتأخذ بالأشكال المسرحية الجديدة، وعلى رأسها الارتجال، والجماعية، وكسر الجدار الرابع من أجل إشراك المتفرجين في الحوار.

وفي المرحلة الثالثة(مرحلة الصمت والانقطاع عن الكتابة): منذ عام ١٩٧٩ حتى ١٩٨٩ لم يكتب ونوس شيئاً خلال تلك السنوات العشر وإذا قلنا إنه المرض فأقول لا لأن المرض ظهر في عام ١٩٩٢ وهذا يعني أن صمته جاء قبل المرض نتيجة توالي الخيبات والهزائم وكأن الهزيمة الداخلية التي أسكتته هي تتالي الاغتيالات التي توجهت نحو المثقفين والتنويريين الذين قتلوا على أيدي سلفيين رجعيين ويؤكد ونوس ذلك بقوله:

"إنّ إشكالية البرجوازية الصغيرة، والتعقيد الذي وسمت به حياتنا المعاصرة، إضافة إلى هزيمة المشروع الذي كنا نحمله، وكنا نعتقد بصورة أو بأخرى ممكن التحقيق...هذان العاملان، إضافة إلى بعض الأسباب الشخصية هما اللذان أربكاني وجعلاني صامتاً كل هذه الفترة"[1].

وكان صمته عبارة عن وقفة تأمليّة لما في داخله وما حوله وقد وصل نتيجة هذا الصمت إلى أننا لم نواجه الفكر السلفي كما يجب، والذي جعلنا ننام على حرير الاعتقاد بأن هذا الفكر سيضمحل بحكم الحتميّة التاريخيّة ويوضّح ونوس ذلك بقوله:".... خلال سنوات

[1]- حفار، نبيل، حوار مع سعد الله ونوس، مجلة الطريق، عدد٢، نيسان \أيار، بيروت، ١٩٨٦، ص١١٥.

انقطاعي عن الكتابة والتي تبدّدت في سراديب الاكتئاب كنت أعلم أنني لا أستطيع أن أواصل الكتابة إلاّ بعد مراجعة جدّية لما أنجزته، وإلى ما آل إليه المسرح في بلادنـــا... ومراجعـــة التدهور الذي أصاب المشروع الوطني......هذا من ناحية ومن ناحية أخرى كان علـــيّ أن أكتشف أيضاً أن المشروع الوطني بما يعنيه من تقدم وتحرّر وحداثة، لا يقتــضي أن نلغـــي أنفسنا كأفراد لنا أهواؤنا ونوازعنا ووساوسنا وحاجاتنا الملحّة للحرية ولقــول(الأنـــا) دون خجل(نعوذ بالله من قول الأنا..) بل بالعكس إن هذا المشروع الـــوطني لا يمكـــن أن يـــنجح ويتحقق إلا إذا تفتّحت هذه(الأنا) ومارست حريتها وقالت نفسها دون حياء ودون مراءاة أو تعوّذ"[1].

أما في المرحلة الرابعة والأخيرة(مرحلة التألق الفكري):هنا تزايد تدفق ســـعد الله ونـــوس كتدفق مياه بردى في منمنماته التي كتبها عام ١٩٩٣ وكلما صرخ المرض في كبد سعد الله نراه يتدفق أكثر وهو يخترق الحواجز الاجتماعية والسياسية ويزداد سيل الكتابة كلما ضاق الصدر بهواء الحياة أهي صحوة الموت حين علم أن السرطان القاتل يسري فـــي جـــسده؟ وهل صار ونوس يسابق الموت بالكتابة أم أنه يريد أن يثبـــت أن الإنـــسان لا يبعـــده عـــن مشروعه حتى الموت فصار معه في سباق؟ فجاءت غزارة فكره وقلمه تسمو على المـــوت وتدحره لكن المرض تمكّن منه فمنذ عام ١٩٩٢حتى عام ١٩٩٧ كتب سعد الله: هـــوامش ثقافية – منمنمات تاريخية – يوم من زماننا – طقوس الإشارات والتحولات– أحلام شقية– ملحمة السراب– الأيام المخمورة – رحلة في مجاهل موت عابر. وهذا يعني بمعدل كتـــابين في العام الواحد.

ومن نتاج كتاباته الأخيرة توضّحت إفرازات النظام العالمي الجديد وخصوصاً بعـــد ســـقوط المعسكر الاشتراكي، إذ أدرك حينها أنّ العالم يشهد تهميشاً ممنهجاً للثقافـــة بـــشكل عـــام والمسرح بشكل خاص، كما أكدّ على الاشتغال في المسرح ضمن رؤية جديدة تجعله يجابـــه وسائل الاتصال التي اقتحمت حياة الناس وهم جالسون في بيوتهم، هذا ما يجعلهم يبتعدون عن المسرح بشكل تلقائي، لكن سعد الله ونوس أكّد بأننا محكومون بالأمل من خلال كلمـــة يوم المسرح العالمي والتي كلّفته بكتابتها منظمة اليونسكو فأوصانا به كأب يتـــرك وصـــيته لأولاده.

[1]- الياس، ماري، حوار مع ونوس عن كتاباته الجديدة، مجلة الطريق، العدد الأول، بيروت،١٩٩٦، ص ١٠٤

وسأبدأ في دراسة سعد الله ونوس بوصفه ظاهرة فنية وفكرية معاً من خلال الرؤية الواقعية بشقيها النقدي والاشتراكي، منطلقة من موقع ونوس الإيديولوجي، وسأتناول هذه الدراسة من خلال عنصرين رئيسين: الأول هو الإيديولوجية الماركسية وتأثيراتها في النص عند سعد الله ونوس، والثاني هو الإيديولوجية البرجوازية المسيطرة التي أسهمت في تحديد الفكرة عنده، وتجلى ذلك من خلال شخصياته المسرحية التي رسمها في نصوصه. معتمدة على رؤية منهجية تحليلية علمية، ويعدّ هذا المنهج "طريقة في التعامل مع الظاهرة تعتمد على أسس نظرية ذات أبعاد فلسفية وإيديولوجية بالضرورة، وتمتلك – هذه الطريقة– أدوات إجرائية دقيقة ومتوافقة مع الأسس النظرية المذكورة وقادرة على تحقيق الهدف من الدراسة. بهذا المعنى فإن المنهج هو رابط كليّ يحكم دراسة الظاهرة من بدايتها حتى نهايتها، ويقوم – في تطبيقه – كوسيط جدليّ. وفي تحديده كتأليف جدلي...بين النظرية والإجراءات. بين النظرية كنسق شامل متكامل من المفاهيم المجردة لتفسير الظاهرة والتنبؤ بحركتها. وبين الإجراءات كأدوات ملموسة لتفكيك الظاهرة وتحليلها للوصول إلى خصائصها التفصيلية والعامة "[1].

ولا ضير أن نعدّ مسرح سعد الله ونوس ظاهرة، لأن " وصف الظاهرة على وجهها الظاهري، في ميدان التاريخ والاجتماع، يقود إلى معرفة إيديولوجية لأنها تعطينا صورة مطابقة لقانون المجتمع القائم، وتدخل بالضرورة ضمن الإيديولوجية العضوية التي تشحم آليات المجتمع وتجعلها تتحرك بتناسق وانتظام"[2]. لذلك سأقوم بدراسة هذه الظاهرة ضمن الرؤية الواقعية التي اتخذها سعد الله ونوس منهجاً في كتابة نصوصه المسرحية، إذ سأبدأ التعريف بالواقعية بشكلها الشمولي ومن ثم دراستها بمفهوميها النقدي والاشتراكي.

فالواقعية بشكلها الفني تصوير الأشياء بشكل موضوعي، لكي يبدو العمل انعكاساً للواقع، أما مصطلح الواقعية فكان ينتمي أساساً إلى الفلسفة، وخصوصاً فلسفة علم الجمال وهذا يعني أن الواقعية تعود بأصولها إلى التوجه الجمالي، الذي كرّسته البرجوازية وكان يقوم على الإيهام بالواقع، ومن ثم تمّ اعتماده مذهباً نقدياً بعد مجموعة التغيرات الاجتماعية والعلمية التي عرفها القرن التاسع عشر، إذ جاءت رداً على المذهب الطبيعي والمذهب الرومانسي. فالواقعية أعطت الأدب بشكل عام طابعاً حياتياً لأن "الأمانة الذاتية عند الكاتب لا

[1]- البحراوي، سيد، في البحث عن لؤلؤة المستحيل، دار الفكر الجديد، بيروت، ١٩٨٨، ص١١.
[2]- العروي،عبد الله، مفهوم الايديولوجيا، التنوير للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٨٣، ص ٨٣.

تستطيع أن تولد تلك الواقعية الصادقة إلا إذا كانت تعبيــراً أدبيــاً عــن حركــة اجتماعيــة عريضة، بحيث تدفع مشكلات هذه الحركة وقضايا الكاتب إلى أن يلاحظ ويصف مظاهرهــا الأكثر أهمية"[1]. وهذا يعني أن الواقعية فن لا يتأتى من الخيال أو الذهن، وإنما من ملاحظــة الواقع بشكل دقيق، والتأثر به، والتأثير فيه.

" إذا لم يكن الإحساس بالواقع حاضراً في فكر الكاتب المسرحي أو الروائي أو الــشاعر ليكون منطلقاً للمعرفة والإبداع في الاتجــاهين الانتقــادي الهــادم والرؤيــوي البــاني أو المستشرف فما جدوى الكتابة في المسرح وما جدوى العرض المسرحي نفسه؟ "[2].

آ- الواقعية النقدية

في ثلاثينيات القرن الماضي تمّ إخضاع الأدب إلى متغيرات كبيــرة نتيجــة الظــروف السياسية التي تشكلت عبر مجموعة المتغيرات أيضاً، وأفرزت أدباً جديداً، إذ امتد الــصراع السياسي إلى الميدان الأدبي، كما وضحت آثار الواقعية في الأدب العربي بشكل عام ضــمن الحالة التطورية الجديدة للثقافة، إذ عدّت الواقعية عند الأدباء أسلوب حياة يــنعكس بــشكل طبيعي على نتاجهم الأدبي والفكري الذي يكوّن الحالة الثقافية ومفهوماً إصلاحياً عبر الأدب بأشكاله كافة، وبدأت تطور نفسها لأنها تجاوزت البيئة التي نشأت فيها، وأخذت تعبّر بشكل كبير عن واقعنا الأدبي والفكري والاجتماعي، ويحمل هذا النوع من الأدب مفاهيم جديــدة، عبر محتواه الذي صار أكثر فعالية وديناميكية بين النتاج الأدبــي والقــارئ، إذ تجــاوزت الواقعية المحتوى اللغوي الكتابي وشملت نواحي الحياة المختلفة، وأصبحت الواقعية النقدية توضّح الرموز الأدبية وتحيلها معارف وآراء وأفكاراً، وتعلن بشكل جريء عــن المــشاعر والعواطف وقواعد السلوك الاجتماعي التي تنظم الأفعال الحياتية، حتى استطاعت أن تتصل بالنشاط الإنساني كله، سواء كان هذا النشاط على علاقة بالإدراك أو الوجدان أو الظــاهرة الحسية.

وبذلك يكون الأدب الواقعي فعلاً يعاش من قبل الأشخاص والجماعات معــاً ويعبّــر عــن مجتمع شامل بحيثياته كلّها الطقوسية والشعائرية والقانونية ومجموعة القواعد الــسلوكية والمعارف العلمية والتكنولوجية، إذ تكون مهمة الواقعية ضمن رؤاهــا النقديــة مــسؤولة

---

[1]- لوكاتش، جورج، دراسات في الواقعية الأوربية، تر:أمير اسكندر،الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، ١٩٧٢،ص١٦١.

[2]- مراد، سلام، المسرح السوري وجدلية الأنا الآخر،الحياة المسرحية، عدد٦١، وزارة الثقافة، دمشق،٢٠٠٧، ص٣٧.

وكفيلة بتكوين خاصية هذا النتاج الأدبي الذي يشكل الحالة الحياتية لكي تفرز بعـداً ثقافيـاً معرفياً، لأن الثقافة الواقعية وعي نظري وعملي ومنهجي لظروف المجتمع وحقائقه، فمـا تنتجه الواقعية النقدية من آداب يعتمد بشكل كبير على العقل والعلـم والتنظـيم، لأن هـذا المنهج النقدي الذي يتعامل مع الأدب بمناهجه كافة، يستطيع أن يكشف الأدب الحقيقي الذي يلامس قضايا الناس الحقيقية والفعلية، و يتخذ الإنسان غاية له وهـدفاً، وهـذا يعنـي أن الواقعية التزام حقيقي داخلي، وخارجي، ذاتي وموضوعي في آن معاً.

فقد أسهم الأدب الواقعي بشكل فعّال في العلاقة مع الناس وتوضيح مشكلاتهم، لأنه ينطلق من حقيقة الأشياء بدءاً من جزئيات الواقع إلى كلياته، ومن ثم يعـود مـن الكليـات إلـى الجزئيات بحركة جدلية متفاعلة، بهدف الوصول إلى معرفـة الواقـع معرفـة موضـوعية حقيقية، لكي تسهم بالمصالحة بين مجال الفكر ونطاق الواقع، وهذه المصالحة تعد أساسـاً في كل عمل أدبي و فكري، فالهدف من الواقعية الكشف من أجل التغيير، وأي تغيير مهمـا كان جزئياً لا بدّ أن يبدأ من فهم المجتمع ومعرفة حقائقه المتنوعة، وهذه هي مهمـة الأدب برأي الواقعية النقدية، لأن الأدب بأجناسه كافة هو الأقـرب إلـى النـاس. وإذا أردنـا أن نخصص تأثيرات الواقعية في المسرح نصاً وعرضاً، على الرغم من أنـه لا يوجـد مـنهج محدد يميّز الواقعية بصفتها تياراً في المسرح، إلا أنه تأثر بـشكل أو بـآخر علـى صـعيد الكتابة وعلى صعيد العرض، إذ جاءت المسرحيات الواقعية امتداداً للمسرح التقليدي، لكـن هذه المسرحيات قاربت في مواضيعها الحياة اليومية وسعت إلى تحقيق التوافـق بـين مـا يجري في الحدث المسرحي الذي كان مرجعيته الحياة الواقعية، إذ أسهم النص المـسرحي في بداية انتشار الواقعية كونها منهجاً نقدياً، في إبراز الحياة اليومية للشخصيات المسرحية مفسرة أفعال هذه الشخصيات ودوافعها على ضوء انتمائها الاجتماعي وسـلوكها النفـسي. فجاءت الواقعية في المسرح تأكيداً للأسلوب الذي رسخته الطبيعيـة، والـذي تبـدو معـه الشخصيات على خشبة المسرح وكأنها تتحرك بمعزل عن وجود الجمهور، أي كـان هنـاك جدار يعزل الفعل المسرحي عن المشاهد."لأن المسرح كان بعيداً في مضمونه عن الجماهير وإرهاصاتهم وأشواقهم وقضاياهم وأحوالهم، فأصبح الشعب بعيداً عنه باهتمامه وإنـصاته،

وكيف تجبرهم على الجدية والاهتمام ما لم تكن الجدية والاهتمام متوفرين في العروض المسرحية نفسها "[1].

وعلى الرغم من أن الواقعية أثناء ظهورها شكلت تجديداً في المسرح إلا أنها سرعان ما تحولت إلى شكل تقليدي كان موضع رفض التيارات التجريبية التي ظهرت في بدايات القرن العشرين، إذ أصبحت تقدم نصوصاً مسرحية جامدة مثل مسرح البولفار وبعض أنواع الكوميديا الرثة. فأصبح النقد يمتلك فعلاً الكشف عن تأثيرات الواقعية، وحثّها من خلال رؤى نقدية قاسية، على تحقيق الهدف الذي قامت من أجله وحول كونها توصلت لأن تكون انعكاساً للواقع بشكل فعلي وفعّال وهذا ما أكده جورج لوكاتش حين ربط نموذج الواقعية الذي يمثله بلزاك بالنماذج المتقدمة للواقعية في فهمه للواقع الفرنسي "ما من أحد عانى معاناة أشدّ عنفاً من بلزاك ...العذابات التي فرضها الانتقال إلى النظام الرأسمالي في الإنتاج على كل قطاع من قطاعات الجماهير، والانحطاط الأخلاقي والروحي العميق الذي صاحب بالضرورة ذلك الانتقال على كل مستوى من مستويات المجتمع، ولكن بلزاك كان أيضاً على دراية عميقة بحقيقة هذا الانتقال الذي لم يكن حتمياً فحسب، بل تقدمياً في الوقت ذاته"[2].

وقد أفرزت الواقعية النقدية اتجاهات عدة أبرزها: الواقعية النفسية وهذا الاتجاه طوره مسرحياً(ستانسلافسكي) من خلال إبراز الجانب السيكولوجي للشخصية. والواقعية الاجتماعية وتتمثل في المسرحي الأمريكي(أوجين أونيل)، والواقعية الجديدة ويمثل هذا التوجه في المسرح(إدوار آلبي) ومن ثم الواقعية الاشتراكية.

وقد دخلت الواقعية إلى الأدب العربي عبر إرهاصات بسيطة وخصوصاً في مصر فكان محمد تيمور الذي تأثر بشكل أو بآخر بالمسرح الفرنسي إذ صقل موهبته في هذا المجال، وبعد عودته "وما أن وقف على مقدرة المسرح النفّاذة التأثير في جموع المشاهدين وتغيير طباعهم وعاداتهم بطريقة سهلة محببة حتى تاق إلى استخدام هذه الوسيلة في بلاده لإصلاح ما يراه منحرفاً عن جادة الصواب، وتأصلت عنده ملكة النقد حين أحس بالفارق الضخم بين مسارحنا الزاحفة المتخلفة والمسارح الفرنسية القافزة المتفوقة في المستوى الفني والوظيفي"[3].

---

[1]- السيد حسن، عيد، تطورات النقد المسرحي في مصر، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والأنباء والنشر، الدار المصرية للتأليف والترجمة،١٩٦٢، ص ٤٨.

[2]- لوكاتش، جورج، معنى الواقعية المعاصرة، تر:أمين العيوطي، دار المعارف، القاهرة،١٩٧١، ص ٣٤.

[3]- السيد حسن، عيد، تطورات النقد المسرحي في مصر، ص ١٥٦-١٥٧.

وبعد تطور الوعي المعرفي الذي استمده أغلب الكتّاب من النظريات الأوربية وبشكل خاص النظرية المادية التي استقدمتها الأحزاب اليسارية إلى المنطقة العربية، التي كانت الركيزة الأولى لما يسمى بالواقعية الجديدة والتي أسهمت في تأسيس منهج الواقعية بالأدب والفن بشكل عام، وقد أرست الواقعية ركائزها في الأدب العربي بعد الحرب العالمية الثانية " وقد طرأت عدة تغيرات بعد الحرب الثانية كانت لصالح الواقعية وهيأت لها فرصة الانتشار والسيادة وخصوصاً في النقد والشعر والأقصوصة على وجه التحديد"[1] وكان لانتشارها في الأوساط الأدبية العربية مجموعة من العوامل:

١ – قيام الثورة الاشتراكية في روسيا، وانتصار الصين وفيتنام، جعل البرجوازية الصغيرة تتطلع من خلال ما أنجزته هذه الثورات إلى تغيير الواقع العربي من خلال الاعتماد على الفكر الاشتراكي القومي، أو الفكر الماركسي الأممي، وخصوصاً أن عدداً من البلدان العربية كانت لا تزال حينها تحت السيطرة الاستعمارية، لذا وبعد نشوء المعسكر الاشتراكي أخذت تتشكل أحزاب قومية وأممية في الوطن العربي فوجدت هذه الأحزاب الأدباء والفنانين دعماً لها لنشر فكرها بين الناس، والمتتبع لنشأة المدرسة الواقعية" يجد أن هذه المدرسة إما أن تنشأ في أعقاب فترة يكثر فيها المفكرون الواقعيون الذين يهيئون الجو لقبول النظرة الاشتراكية في الفن والأدب، أو تظهر بعد نشأة الأحزاب الاشتراكية السياسية"[2].

٢ – نشوء طبقة الموظفين، الذي كان سببه سيطرة الإقطاعية على المقدرات الزراعية، مما أتيح لعامة الناس العمل ضمن وظائف الدولة والتي تتطلب حدوداً دنيا من المعرفة بالقراءة والكتابة حينها، مما جعل هذه الطبقة تتطلع إلى تغيير أحوالها إذ نشأت منها طبقة جديدة هي البرجوازية الصغيرة التي اتخذت المناحي الفكرية والثقافية منهجاً لها، ورأت في الواقعية الطريق الذي يوصلها إلى مآربها، وفعلاً تحقق ذلك تحت تسمية الثورات التحررية في الوطن العربي، وكان الشعر حينها يتسيّد الموقف وخصوصاً حين أثارت الواقعية التمايز الطبقي الذي وضع الفقراء والمعدمين الذين يبحثون عن الخلاص بجهة، والبرجوازية الناشئة التي تسعى لتثبيت أوضاعها الاقتصادية من استغلال الطبقة الأولى. هذه الثنائية

---

[1]- عبود، حنا، الواقعية في الأدب، مجلة الموقف الأدبي،عدد٨٥،اتحاد الكتاب العرب، دمشق،١٩٧٨، ص٢٤

[2]- عبود،حنا،المدرسة الواقعية في النقد العربي الحديث،منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، ١٩٧٨، ص ٥١

"التي غرقت الواقعية الجديدة فيها تجلت في الشعر لدى بعض الشعراء أمثال شوقي بغدادي وعبد الوهاب البياتي....أما القصة فكانت أكثر الفنون غرقاً في هذه الثنائية كما في قصص حورانية والمدرس ودكروب"[١].

٣- بعد نكبة ١٩٤٨ تنبّهت البرجوازية الصغيرة لهذه القضية وبدأت تثير الشعارات التحررية وتحمّل المسؤولية للرجعية العربية التي بدأت تتراجع بعد النكبة، كما أن القوى اليسارية بدأت تقوّي مكانتها بين الناس معتمدة على آثار النكبة، كما أن اللاجئين الفلسطينيين أصبحوا رافداً لهم و رصيداً ثورياً مهمّاً للقوى التقدمية آنذاك وأصبحت القضية الفلسطينية أكثر من قضية سياسية مما أسهم في حضور الشعر أكثر من غيره من الآداب فظهر محمود درويش وتوفيق زياد وفدوى طوقان.

" وهكذا فإنّ القضية الفلسطينية كانت إحدى أكبر علامات الواقعية الجديدة بعد الحرب العالمية. والقضية ذاتها تحتل بقعة واسعة في الميدان الأدبي، فقلّما تجاهلها كاتب أو دارس أو شاعر"[٢].

وبعد أن تبلورت الواقعية في الأدب العربي الذي أصبح له سمات محددة تقريباً فقد ركز الأدب على المضمون، وأهمل الشكل الفني، علماً بأن النظرة الواقعية تربط بين الشكل والمضنون كما أنه أبرز القيمة الكفاحية للأدب، معتبراً إياه سلاحاً من مجموعة الأسلحة التي يدافع بها الإنسان عن تحقيق غاياته وأصبح السعي جاداً لإبراز الوجه الإنساني للأدب العربي، إذ تعدّ الإنسانية الصفة التي تطلق على الطبقات الشعبية التي لم يفسدها المال.

ولأن الأدب عمل انقلابيّ يهدف إلى تنوير الجماهير وتثويرها، كونه يضع نفسه في خدمة الطبقات الكادحة وهي أحد أهم مصادر الإنتاج المادي والإلهام الفكري، كما أن الصراعات الفكرية بين القوى السياسية جعلت الأدب الواقعي أكثر تشدّداً. وقد تميّز الأدب الواقعي باللهجة الخطابية والمقصود بالخطابية المباشرة، وهذا سببه المغالاة في نشر التيار الفكري من خلال الأدب، إذ كان الأدب يأخذ طابعاً سياسياً أكثر من أي منحى آخر"إن الأدب يجب أن يغدو حزبياً.......وعلى البروليتاريا الاشتراكية أن تطرح مبدأ الأدب الحزبي، وتطور هذا المبدأ، وتحققه في أكمل وجه ممكن"[٣].

---

[١]- عبود، حنا، الواقعية في الأدب، مجلة الموقف الأدبي،العدد٨٥،اتحاد الكتاب العرب،دمشق،١٩٧٨،ص ٢٧.
[٢]- المرجع السابق، ص٢٩ .
[٣]- لينين، المؤلفات الكاملة، ج١٢، تر، دار التقدم، موسكو، ١٩٦٨، ص ١٠٠.

وبما أن المسرح أحد أنواع الأدب القريب من الجماهير فقد تأثر بالواقعية ضـــمن الـــرؤى البريختية " والملاحظ أن المسرح الملحمي هو الذي ساد النتاج الواقعي وكان له الثقل الأول في هذا النوع الأدبي، كما يلاحظ ذلك واضحاً في مسرح سعد الله ونوس وبعض مـــسرحيات محمود دياب، ويوسف إدريس، ونجيب سرور، وسعد الدين وهبة، والفريد فرج، وعز الدين اسماعيل، وفرحان بلبل،.... الخ "[1].

ب- الواقعية الاشتراكية

تعدّ الواقعية الاشتراكية مذهباً نقدياً شاملاً بكونها تستند إلى الماركسية، والمذهب الماركسي مذهب شامل تجمعه ثلاث صفات: فهو مادي- جدلي- تاريخي، ومن المتعارف عليه أنّ المضمون الطبقي هو الذي يسهم في رسم المذهب الأدبي، كما أن التطور التاريخي للمجتمعات الإنسانية استطاع أن يحقق تطوراً مماثلاً في المذاهب الأدبية.

فالواقعية الاشتراكية تعمل وبشكل كبير على تطوير الأفكار الأدبية من خلال الفكر السياسي.

فقد كان للأفكار السياسية تأثير كبير في لغة النقد منذ أواسط الخمسينيات وإطلاق اسم النقد الإيديولوجي الذي يلتزم بالنظرية الماركسية، لكن التأثر بالفكر الماركسي لم يقتصر على الماركسيين بل اتخذ عدد من الكتّاب الوطنيين والقوميين هذا المنهج وبدأت بوادره الأولى في مصر على يد المسرحي نعمان عاشور إذ نرى أن "ما قدمه نعمان عاشور فضح للاستغلال، ومحاولة منه لاستعمال الأدب الدرامي كسلاح لحرب الطبقات.....ومن المسلم به أن وجود هذه الحرب كان يشكل تطوراً كبيراً في الدراما المصرية لظهور ووجود عناصر أدبية تفسح المكان لأدب له مضمون اشتراكي"[2]. كما أن المسرح الملحمي أسهم في ولادة الواقعية في المسرح العربي وتكريسها فالواقعية مفهوم أثير في بدايته وكأنه موضوع سياسي بحت إذ أثاره اتحاد الكتاب السوفييت في مؤتمره الأول عام ١٩٣٤، وقد جاء رداً على مجموعة المناهج الأدبية والفنية، مثل الشكلانية والتجريدية والسريالية، ونظرية الفن للفن. وقد ساد هذا الاتجاه في الاتحاد السوفيتي وبقية المعسكر الاشتراكي. وكان مكسيم غوركي أول من دعم هذا التوجه وطبّقه في الكثير من أعماله الأدبية القصصية والمسرحية معاً، وتعدّ الواقعية الاشتراكية أحد أهم الرموز للفن الملتزم وعدّه غوركي تطوراً طبيعياً

---

[1]- عبود،حنا،الواقعية في الأدب،مجلة الموقف الأدبي ،العدد٨٥،اتحاد الكتاب العرب،دمشق، ١٩٧٨،ص ٤٧.

[2]- عيد، كمال، مسرح نعمان عاشور والواقعية، مجلة الأقلام، عدد٦، السنة الخامسة عشرة، وزارة الثقافة والإعلام، دار الجاحظ، بغداد، ١٩٨٠، ص ٤٣.

يلغي الواقعية النقدية. كما أن الناقد جورج لوكاتش أول من درس ظاهرة الواقعية الاشتراكية بناءً على ماهية انعكاس الواقع في العمل، وانصبّ جهده النقدي على الرواية إذ كان يراها الشكل الفني السائد في الثقافة الحديثة فقد درس نقدياً كلاً من بلزاك وغوركي وتولستوي ويستشهد بأسس الواقعية الاشتراكية من فلاحي تولستوي وعمّال غوركي وقد عدّ الواقعية الاشتراكية منهجاً غير ثابت مادامت القوى الفاعلة الفنية تتطور" إن النظرية ليست بالنسبة للأديب سوى دليل عام. وقد تكون غير صحيحة، دون أن تمنعه من تقديم ما هو صحيح"[1].

فالواقعية عند لوكاتش طريق وسط ينحصر بين الموضوعية الزائفة والذاتية الزائفة، وحاول أن يقارن بين الواقعية النقدية والواقعية الاشتراكية، على الرغم من أنه كان يثمّن الأخيرة ويرى أن مستقبلها سيطول لكنها ستتقهقر كلما امتدّ البناء الاشتراكي ويعدّ غارودي أيضاً من الأدباء الأوربيين الذين أرسوا الواقعية الاشتراكية.

وقد أدرك الأدباء العرب أن الواقعية الاشتراكية تسعى إلى الكشف الشامل عن العالم الداخلي للإنسان، وإعادة خلق انفعالاته، وعواطفه، وإلى النظرة النفسية العميقة التي من دونها لا يمكن خلق شخصيات نموذجية تتدفق حياة وحيوية، فإن الغوص إلى أعماق العالم الداخلي للإنسان هو ميزة تنطبق وبدرجة واحدة على واقعية ليون تولستوي وعلى واقعية شولخوف الذي خصص لوعي الإنسان الدور الأساس في تصوير عالم حياته الداخلي. فالواقعية الاشتراكية تعمل وبشكل كبير على" تغلب عقل الإنسان على مختلف أنواع الخرافات والآراء الباطلة والمضلّلة. وانتقال الإنسان من مرحلة عدم الوعي والإدراك إلى الحياة الواعية وإلى تفهّم الأفكار التقدمية واستيعابها وانتصار العقل الثوري، وتصوير فاعلية الإنسان في النضال من أجل عالم جديد"[2].

وهذا يعني أنه لا يمكن تصوّر منهج من دون تغيّرات، أو من دون خاصيّة ثابتة في الوقت نفسه، وعندما نتحدث عن الواقعية الاشتراكية فإننا نقصد أيضاً أن تطوراتها وتغيّراتها ليست شيئاً نسبياً، فالواقعية الاشتراكية مهما تطورت أو تغيّرت تبقى منهج الواقعية الاشتراكية وتوجد بالتالي ضمن خاصيات ثابتة.

---

[1]- لوكاتش، جورج ، معنى الواقعية المعاصرة، تر:أمين العيوطي، دار المعارف ، القاهرة،١٩٧١، ص ١٥

[2]- بتروف، سيرغي ، الواقعية الاشتراكية، تر، نزار عيون السود، دار ابن خلدون، بيروت،١٩٨٠،ص ١١٢.

كما تمتاز الواقعية الاشتراكية بتغيراتها الداخلية والتي تعكس تطوّر الواقـع حسب إدراك الكاتب هذا الواقع وضمن وعيه التاريخي للمرحلة التي يعيشها، أو قدرته على الاستنتاجات التاريخية التي تحدد اتجاه كتاباته، وتعمق مضمونها، وتفعّل الفكر الذي يثيره فالواقعية الاشتراكية لو أخضعت للدراسة، أو للبحث كأي اتجاه أدبي آخر يجب أن تدرس من حيث بعدها ومغزاها التاريخيان، ومن ثم من حيث أهمية ما تجسّده من مضمون حياتي وفكري لأنها تتبنى إثارة المسائل الهامة والكبيرة للعصر، والتي تصبّ في آمال الجماهير وأحلامها. وبظهور الواقعية الاشتراكية بدأت التبدّلات البنيوية العميقة في الشخصية العربية، والتي تنبّه إليها الأدباء وعدّوها ركناً أساساً لبناء المجتمع الجديد، فكانت الواقعية الاشتراكية عند الأدباء العرب بمنزلة ولادة جديدة دفعتهم لتلمّس الواقع المعيش، والتي شاركت أيضاً بوضعهم في مقدمة الجماهير لتحفزهم على مواصلة النضال ضد البنى القديمة في مجتمعهم الكبير الوطن، وفي المجتمع الصغير، البيت والحقل والمعمل.

و بما أن الواقعية الاشتراكية عدّت مهمة الأدب توعية الجماهير وزجها في معركة التغيير والتحرير، وبما أن الوطن العربي كان في حالة مخاض شاملة، فقد اتخذت القوى التقدمية والتي تتمنهج ضمن رؤى اشتراكية، الواقعية الاشتراكية منهجاً فكرياً بكونها تعدّ الفن"ملك الشعب، لأن الشعب هو خالق التاريخ بما فيه الأدب والثقافة الفنية للبشرية. إن الفن الحقيقي يجب أن ينطلق بجذوره العميقة، من أوسع الجماهير الكادحة "[1].

وقد برز على الساحة الأدبية عدد من الأدباء الذين كان شاغلهم التغيير لبناء مجتمع اشتراكي يحقق العدالة فكان الروائي حنا مينه الذي تميّز بخاصيّة دفع أبطاله إلى وعي محدد يرسمه بما يناسب بناه الفكرية، إذ استطاع أن يجسّد أبطاله بإعطائهم صورة ساطعة وبارزة دافعاً بهم نحو تجسيد البطل الإيجابي الحقيقي الذي كان وجوده يحقق ضرورة فكرية، وضرورة اجتماعية في آن معاً " لقد اعتبرت نفسي دائماً كاتباً واقعياً، ملزماً بأن يعيش الواقع، ويفهمه ويعبر عنه من خلال عملية البناء، وما فيه من تحليل وتركيب، ومن خلال إبداع شخوص يعيشون حياتهم ويتجذرون فيها، لكنهم، عندما يصيرون شخوصاً أدبية، تكون لهم همومهم الحاضرة وتطلعاتهم المستقبلية، وعلى الرغم من كل البؤس والشقاء والظلم الذي يحيط بهم، يملكون نبض الفرح والكفاح، ويواجهون الشدائد بتصرفات

[1]- لينين، حول الأدب والفن، ترجمة ونشر دار التقدم، موسكو، ١٩٦٩،ص٦٦٣.

تعلو على معنى الاستكانة، فهم متمردون، شـجعان، ولـديهم كـل الاسـتعداد للمقاومـة والصمود"[1].

كذلك كان حسيب كيالي الكاتب الساخر الذي أسس لمفهوم القصة الواقعية ضـمن تركيبتـه الفكرية التي أرادها أن تستمر، وضمن ما بشر به للواقعية حين عدّها منهجاً أزلياً لا يمكـن أن يندثر" سبق لي أن كتبت أن في الواقع غنىً ليس لأي خيال آخر. ومن هنا يـستحيل أن تندثر الواقعية مهما تعددت المدارس الأدبية الأخرى التي أكاد في بعض الأحيان أراها مجرد استحالات للواقعية وأشكال تتخذها عبر مسيرتها التي بدأت منذ أن عرف الإنسان التعبير أو أحسّ بالحاجة إليه، وحتى الآن والغد وحتى حينما يتخيل الكاتب حادثـة وحـواراً وحبكـة وخاتمة فهو إنما يسوقها كلها– على طريقته – متأثراً بمنطق الواقع"[2].

وهناك العديد من الكتّاب الذين انتهجوا هذا المذهب الأدبي منهم فارس زرزور، وعادل أبـو شنب، وعبد النبي حجازي، وآخرون.

ولأن المسرحيين أدركوا أن المسرح حاجة للجمـاهير يـسهم فـي رفـع بناهـا الفكريـة والمعرفية، فالمسرح لا يمكن أن يتحقق خارج إطار الحاجة، فقد أثـار المـسرحيون فـي الوطن العربي، وضمن هذا المد الأدبي للواقعية الاشتراكية، سؤالاً تردد صداه فـي أغلـب البلدان العربية، وهو هل يحتاج المواطن العربي إلى المسرح؟ وهل نحن حقاً في حاجة إلى التجهيزات المسرحية؟ وهذا السؤال يقودنا إلى التشابه الذي مؤداه: أننا نعلم أن الحاجة إلى الصلاة قد أوجدت المساجد والكنائس، وأن الحاجة إلى التنزه قد أوجـدت الحـدائق. وهـذا يقودنا إلى جواب السؤال الذي نحن بصدده بما أن المواطن العربي يحتاج المـسرح، فهـذا يعني أننا نحتاج المسارح، ومن المعروف أن عدد المسارح في بداية مد الواقعية الاشتراكية كان قليلاً إذا لم يكن نادراً، وهذا ما جعل المسرحيين يرفعـون أصـواتهم عبـر بيانـاتهم المسرحية، والتي تتضمن البنى الواقعية لحاجة الإنسان التعلم مـن خـلال الفرجـة، إلـى المسرح، وهنا تتلاقى الواقعية في المسرح وحاجة المواطن إلـى المـسرحة لأن المـسرح مرتبط بوجود حاجة شعبية ملحة، وبذلك فقد وجب البدء من الأساس أي من الجمهور الذي يمثل القاعدة الأساس للبنية الواقعية للمجتمع إذن فالمسرح فعل اجتماعي، وهو نشاط يعبّر المواطن من خلاله عن طبيعته الإنسانية، ويسعى لتحقيق مبتغاه الفكري، وهو أحد الوسائل

---

[1]- مينه، حنا، الواقعية في الرواية العربية، مجلة الموقف الأدبي، عدد٨٥، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٧٨، ص ٥٠

[2]- عبود، حنا، الواقعية في الأدب، مجلة الموقف الأدبي، عدد٨٥، دمشق،١٩٧٨،ص٥٣.

التي تحرضه للخلاص من الاستلاب البرجوازي ويعدّ المسرح أحد الوسائل التي تساعد الإنسان كي تتفتح مداركه، ويعي خلاصه والواقعية هي التي تضع الوقائع الحياتية كلّها أمام المواطن كي يدرك ما حوله بشكل جيد. ويتحدى كل من يقف في وجهه، فالمسرح فعل تحدٍّ للواقع وكشف زيفه أمام الناس المقهورين والذين يسعون للخلاص" ومن المعروف عن المسرح السوري ارتباطه الوثيق بمحيطه وتأثره به وبكل ما يطرأ عليه من تغييرات، لاسيما على الصعيد السياسي،...وقد تجلى هذا الأمر في عقدي الستينيات والسبعينيات، ففي ذلك الوقت كان من النادر أن يصادف المرء نصاً مسرحياً سورياً بعيداً عن السياسة، سواء بشكل مباشر أو غير مباشر"[1].

وضمن هذا المضمار الواقعي للمسرح برز الكاتب سعد الله ونوس بصفته رمزاً من رموز كتّاب المسرح الواقعي في الوطن العربي، وقد تبدى من خلال بياناته التي أطلقها، ومسرحياته التي كتبها. فقد خصص ونوس في بياناته الجمهور بصفته حالة أولى لأنه عرف من خلال فهمه الواقع أن للجمهور الأولوية فهو يشكل بعداً جماعياً اجتماعياً. إذ يعدّ سعد الله ونوس من الكتّاب المسرحيين الذين أسسوا لمسرح واقعي بامتياز، وهذا ما لاحظناه في مراحله الكتابية إذ" يرتبط بهذه المراحل الثلاث، الواقع الذي ينطلق منه سعد الله ونوس، ففي بداية المرحلة الأولى كان يكتب مسرحياته دون أن يكون في ذهنه أي تصور لخشبة المسرح، فكان ما يشاهده في المجتمع من أمراض تنطلق من أفراده شاغلاً له عما يدور في الواقع السياسي، أما المرحلة الثانية فقد بدأها مصدوماً سياسياً كما صُدم غيره من الكتّاب بعد حرب ١٩٦٧ فبدأ ثائراً على الناس وحكامهم محاولاً أن يكشف عن الأسباب التي أدّت بهم إلى الهزيمة وأن يرسم لهم الطريق التي تساعدهم على تحاشيها، أما المرحلة الثالثة، فيبدو واعياً لما مرّ به في مرحلتيه السابقتين فلم ينظر للمجتمع ويهمل السياسة، ولم ينظر للسياسة ويهمل المجتمع، بل مزج بينهما معاً في إطار واحد كي يعرف الناس أين يعيشون وماذا يدور في واقعهم ويعملون على التغيير فيما يدور حولهم" [2]. وهذا ما صنعه ونوس في نصوصه المسرحية، وأكدّ ذلك في بياناته المسرحية حين قال:

"ما دام المسرح حدثاً اجتماعياً لا معنى له إن لم يتمّ أمام متفرجين أو بينهم. فمن الضروري بدءاً أن نتساءل عن هؤلاء المتفرجين...من هم؟ إن تحديد جمهور المسرح الذي

---

[1] - جان، جوان، مسرح بلا كواليس إطلالة على الحركة المسرحية السورية، منشورات وزارة الثقافة، المعهد العالي للفنون المسرحية، دمشق، ٢٠٠٦،ص ١٢.

[2] - المشايخ، محمد، المسرح الحديث عند سعد الله ونوس، مجلة الأقلام،عدد٦،بغداد، ١٩٨٠،ص ٨٩-٩٠.

نريد تأسيسه أو تطويره هو القضية الأولى التي تنبغي مواجهتها، لأن تحديد هوية الجمهور، تركيبه الاجتماعي، ظروفه الثقافية، مشاكله وصور معاناته...هو الذي سيحدّد لنا بالتالي الأرض التي نعمل عليها، والحدود التي نتحرك فيها. كما أنه الخطوة الأولى في تحديد ملامح التعبير المسرحي الملائم لهذا الجمهور الذي لم يعد جمهرة من الأشباح تخفي عتمة الصالة وجوهها وأشكالها وانعكاسات همومها الداخلية على قسماتها "[1]. وبهذا يكون ونوس قد أدرك ماهية الواقعية الاشتراكية، وما تقدمه من رؤى معرفية للجماهير ذات التطلع السياسي، وللمتفرجين الذين يربطون الشكل المسرحي بمضمونه. وهذا ما سنتناوله خلال هذا البحث إذ اعتبرنا سعد الله ونوس أنموذجاً للاتجاه الواقعي في المسرح السوري المعاصر.

[1] – ونوس، سعد الله، الأعمال الكاملة، مج٣، دار الآداب، بيروت،٢٠٠٤، ص٢٠

الفصل الأول

المسرح السياسي المباشر

١ – المسرح السياسي في الوطن العربي

٢ – المسرح السياسي عند سعد الله ونوس

أ – هزيمة حزيران وأثرها النفسي والفكري

- (حفلة سمر من أجل ٥ حزيران) والبحث عن الأثر النفسي للهزيمة
- (الفيل يا ملك الزمان) والبحث عن رؤى حرة وواعية
- (رحلة حنظلة من الغفلة إلى اليقظة) والبحث الشاق عن المعرفة

ب – قضية الصراع العربي الإسرائيلي

- (الاغتصاب) وماهية هذا الصراع

١ – المسرح السياسي في الوطن العربي

المسرح السياسي تسمية تعبّر عن توجه فكري إيديولوجي وفني معاً، إذ إنه يعالج القضايا والمشكلات السياسية التي تواجه مجتمعاً ما، والمسرح السياسي يندرج تحت عدد من التسميات التي تأخذ شكلاً فنياً مثل المسرح التسجيلي، والمسرح الملحمي، ومسرح الشارع، ومسرح الخبز والدمى، ومسرح البولفار...وكل هذه الأنواع تتوجه لتعالج قضية ما سياسية من خلال المنظور الفكري لكل نوع مسرحي يتطابق مع الرؤية الإيديولوجية التي ينتهجها الجنس المسرحي. فمن الطبيعي أن يكون البعد السياسي موجوداً في كل نوع من أنواع الأدب، وكل أدب هو سياسي بالضرورة وهذا ينطبق على المسرح بصفته جنساً أدبياً. وبالتالي فإن المسرح بطبيعته سياسيّ حتى لو لم يكن للمسرحية أي مضمون سياسي أو واقعي.

وفي أربعينيات القرن الماضي دخل المسرح السياسي المنطقة العربية ولكنه حينها لم يتأثر إلاّ بشكله الخارجي من خلال معالجات بسيطة لمواضيع بسيطة أيضاً، تأخذ شكل العلاقة بين السلطة والمواطن، ومدارات السلطة حتى غدا بوقاً يمجّد السلطات الحاكمة في بعض الأحيان، ولكن نكبة ١٩٤٨ أسهمت في تلمّس المسرح السياسي إلى حدٍّ ما. وبعد ثورة ١٩٥٢ في مصر والمشروع القومي الذي أثاره جمال عبد الناصر تشكّل عند بعض الكتّاب حسّ المحافظة على القومية العربية فكتب توفيق الحكيم عدداً من المسرحيات التي تكرس هذا الحسّ وتنمّيه، لكن العدوان الثلاثي على مصر عام ١٩٥٦ كان له الأثر الكبير في الاتجاه المسرحي السياسي الذي أخذ يتبلور بعد العدوان فتأثر الكتّاب العرب بهذا الحدث التاريخي، إذ ربط الفريد فرج قضية التحرر الوطني بقضية الكفاح العالمي، وكتب نعمان عاشور مسرحية(معركة بور سعيد)التي تمجّد النضال ضد العدوان الثلاثي. ومن ثم أخذ المسرح السياسي يستمدّ مواضيعه من التاريخ، ففي العراق كتب عبد المجيد شوقي مسرحية (فتح عمورية)، كما كتب عادل كاظم مسرحية(الطوفان)وفي ليبيا كان الكاتب عبد الله القويري يمتلك رؤية ثورية فتنبأ بقيام الثورة بليبيا في مسرحيته(الجانب الوضيء) ثم بدأ الفكر السياسي يأخذ شكلاً أكثر تطوراً، وخصوصاً بعد أن ترجمت أعمال المسرحي الألماني بريخت، فظهر المسرحي الجزائري كاتب ياسين/ ١٩٢٦– ١٩٨٩ /الذي كتب(الرجل ذو الحذاء المطاطي) و(حرب الألفي عام) و(فلسطين)، والتونسي الحبيب أبو الأعراس الذي كتب مسرحية (مراد الثالث)، كما كتب الطيب الصديقي مسرحية(معركة وادي

المخازن)، وكذلك السوري سعد الله ونوس/١٩٤١ – ١٩٩٧/ مجال بحثنا الذي كتب(حفلة سمر من أجل ٥ حزيران) والمصري الفريد فرج /١٩٢٩/ الذي كتب(سليمان الحلبي) وفي أغلب هذه التجارب كان لبريخت تأثير واضح فيها من حيث تأثّر المسرح بالواقع مثل كاتب ياسين وجلال خوري، أو ربط المسرح بحادثة محددة مثل(حفلة سمر من أجل ٥ حزيران) لونوس و(أيام الخيام) للبناني روجيه عساف/١٩٤١/، وقد ربط بشكل عام المسرح السياسي بالمسرح الجاد ضمن مفهوم الالتزام الفكري الذي شغل المسرحيين بين الستينيات والثمانينيات في القرن العشرين.

" إن المسرح قد أخذ يصبح قوة ضاربة في حياة الأمة العربية، قدّرها أبناء هذه الأمة حق قدرها. وأزعج لها رجال الاستعمار وأنصار الاستبداد، لا في مصر وحدها، بل في أجزاء أخرى من الوطن العربي"[١].

وقد حظيت القضية الفلسطينية باهتمام الأدباء بشكل عام، كما أن المسرحيين العرب عدّوا القضية الفلسطينية أكثر القضايا المحورية التي عمّقت الشرخ في قلب الوطن العربي بقيام دولة صهيونية داخله، فاستمد المسرحيون العرب مواضيع كثيرة حول الصراع العربي الإسرائيلي. ففلسطين تعدّ النقطة المركزية في المعركة القومية الشاملة التي تخوضها الأمة العربية من أجل التحرير. فكتب المسرحي العراقي ميرزه حمزة مسرحية(مأساة أخوين من اللاجئين)، و كتب حسن أحمد الأسدي مسرحية(لبيك فلسطين)، ومسرحية(الأسوار) التي كتبها خالد الشواف" فقد استطاع الشواف أن يخلق صورة فنية تمتزج فيها الحقيقة بالخيال مزجاً فنياً جميلاً، واستطاع أن يرسم بدقة مواقف أبطاله وصراعهم، وتمكن من مزج الحوادث الجانبية بالحدث الرئيس"[٢]. فالقضية الفلسطينية وجدت لها أهمية كبيرة في الأدب العربي، وكانت محوراً أساسياً لتأسيس أدب سياسي، يدفع الناس ويحثّهم نحو المطالبة بتحقيق الوحدة العربية بشكل مباشر، وفي الستينيات وبعد ظهور العمل الفدائي لاقى صدى واسعاً في الأدب العربي آنذاك وقد كتبت عدة مسرحيات عربية، منها(حدث في رفح) لمحمد هداية" مبيناً فيها الأعمال البطولية والتضحيات التي قام بها أهالي رفح والفدائيون ضد

---

[١]- الراعي، علي، ندوة المسرح والتراث العربي في الكويت، مجلة الحياة المسرحية، عدد٢٤-٢٥، وزارة الثقافة، دمشق،١٩٩٢، ص ١١٨.

[٢]- أطميش، محسن، الشاعر العربي الحديث مسرحياً، منشورات وزارة الثقافة والإعلام العراقية، دار الحرية للطباعة، بغداد١٩٧٧، ص ١٧٣

الاحتلال"[1]. كما كتب أحمد علي باكثير مسرحية(شايلوك) وبدأ الصراع العربي الصهيوني يأخذ شكلاً جديداً ومتغيراً عما سبق مما تمخض عن فهم جديد للمسرح العربي ضمن تطور وضعه الفكري والسياسي، وخصوصاً بعد الثورات التي قامت في بعض البلدان العربية، وفي هذه الأثناء كتب الجزائري كاتب ياسين مسرحية(أفكار مو زيتون) يقدم بها طبيعة الصراع مع العدو الصهيوني، من خلال رؤية جديدة يبين فيها أن الشعب الفلسطيني لا زال يقاتل، ولم يحقق أي انتصار أو تقدّم، وبهذه المسرحية ينبّه إلى سؤال مهمّ وهو: من المسؤول عما يحدث للمناضل الفلسطيني من إخفاقات؟

كما كتب اللبناني حنا راشد مسرحية(فلسطين على المسرح)، وكتب السوري جان ألكسان مسرحية(قراءة على شاهدة مقبرة كفر قاسم) وكتب أيضاً من سوريا المسرحي زهير الشوا مسرحية(فلسطين الثائرة) وبدأت عجلة الصراع مع الصهيونية تتسارع، وتتخذ أشكالاً ورؤى جديدة، لكن المواطن العربي كان يتلمس زيف الحكومات وكذبها، من خلال المتاجرة بالقضية الفلسطينية على حساب رفاهية المواطن العربي" وظلت القضية الفلسطينية محطّ مناورات سياسية من قبل السلطات السياسية في معظم الأقطار العربية، بل من قبل القوى السياسية خارج الحكم أيضاً، فالجميع يريدون تحرير فلسطين، من حكام المحيط حتى حكام الخليج، وجميعهم يجمعون على ضرورة القيام بعمل ما، عسكري أو سياسي...ولكن هذا كله ظل في إطار الكلمات النارية والشعارات التي تطلق بغزارة فائقة لإلهاء الجماهير الشعبية غالباً عن الصراع الداخلي الذي كانت تطمسه وسائل التمويه الإعلامية"[2]. حتى جاءت هزيمة حزيران عام ١٩٦٧ فلم تكن مفاجئة لكل متابع عربي لحركة التاريخ وطبيعة الصراع العربي الإسرائيلي، فهي انعكاس لواقع عربي مترد على كل الأصعدة الاجتماعية والاقتصادية والسياسية.

"ولأن نكسة حزيران يونيه، عام ١٩٦٧، ترافقت مع الدعوة إلى الاشتراكية وتغيير المجتمع، فقد أوغل كتّاب المسرحية التاريخية في النقمة على السلطات. وامتزجت أسباب

---

[1]- جمعة، ابراهيم جنداري، النص المسرحي العربي ونكسة حزيران، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ٢٠٠٤، ص ٥١ .

[2]- غنيم، غسان، المسرح السياسي في سوريا ١٩٦٧– ١٩٩٠، دار علاء الدين للنشر والتوزيع والترجمة، دمشق،١٩٩٨، ص ٤٥

الهزيمة العسكرية بأسباب الظلم الاجتماعي. وإذا "بالحيطة" "التي تـتكلم" تفضح حاشية السلطان"[1].

وكانت الهزيمة قد كشفت البنى السياسية التي ترتكز عليها الحكومات العربية، وعرّت ضعف هذه الحكومات وهشاشتها، كما أوضحت ضياع المواطن العربي من خلال ثقته في هذه الحكومات، والتي قدّمت له أن دحر إسرائيل ورميها في البحر مسألة وقت، أو قاب قوسين أو أدنى، لذا سلّم المواطن العربي مقاليد قراره لهذه الحكومات، وبدأ ينتظر حتمية إنهاء إسرائيل كما رسمتها الأديان وصورها رجال الدين متناسين أن الحرب مع العدو عامل ثقافي معرفي بالدرجة الأولى. كما أن الثقافة العربية تتحمل جزءاً كبيراً مما حصل في حزيران، وشاركت في تضليل المواطن، لأن الثقافة حينها كانت لسان حال الحكومات.

وبعد الهزيمة انتفض المثقفون بشكل عام والمسرحيون بشكل خاص كي يواكبوا الحدث الجلل، فجاءت بعض الأعمال المسرحية مثل(المسامير) لسعد الدين وهبة، ومسرحية علي سالم(أغنية على الممر) والتي تحمل الكثير من الشعارات الخطابية الجوفاء والتي كانت " أشبه بأناشيد المناسبات والأعياد الوطنية قد تصلح لإثارة الحمية للحظات ولكنها بعيدة عن البقاء كوثيقة نفسية للجندي المصري في خط النار بتاريخه الطويل الحافل بالهزائم المرّة والانتصارات المجيدة بالضغوط الاجتماعية والنفسية والتناقضات الطبقية العميقة"[2].

غير أنّ بعض الكتّاب المسرحيين أرادوا أن يكون المسرح السياسي مباشراً ومن هؤلاء الكتّاب عصام محفوظ حين قال غداة هزيمة حزيران:" لأنني شعرت في تلك الفترة، أن اهتمامي يدور حول ما هو أولي، أي كتابة مسرح سياسي بشكل مباشر...وهكذا كتبت مسرحية(القتل) في الذكرى الأولى لنكسة الـ ٦٧... ولسوء الحظ منعتها الرقابة... "[3].

كما كتب المسرحي السوري علي كنعان مسرحية(السيل وسد مأرب)، إذ كانت أيضاً تعبّر عن حالة انفعالية لحظية لما حصل في حزيران ١٩٦٧، إذ أظهر لنا أن هزيمة حزيران جاءت كالطوفان وشردت الناس، لكن الوطن يبقى قوياً مهما كانت الصعوبات.

---

[1]- بلبل، فرحان، المادة التاريخية في المسرح العربي، مجلة الحياة المسرحية، عدد٤٤، وزارة الثقافة، دمشق،١٩٩٧، ص٢٣.

[2]- اسكندر، أمير، ثلاث كوميديات لعلي سالم، مجلة المسرح، عدد ٦١، القاهرة،١٩٦٩، ص ٤٨

[3]- دكروب، محمد، في التجربة المسرحية لعصام محفوظ حوار حول اللغة المسرحية والمسرح المسيس والتجريدي، مجلة الطريق،العدد الأول، شباط، بيروت، ١٩٨٦،ص٧٤.

ومــن المــسرحيات البــارزة بعــد هزيمــة حزيــران، مــسرحية المــصري يوســف إدريس(المخططين٦٩) إذ استطاع "أن يرسم خارطة المجتمع المصري على وجه الخصوص والمجتمع العربي عموماً بعد نكسة حزيران من خلال الشخصيات التي اختارها لمــسرحيته والتي دبّ بها الفساد، وإجمالاً فهي إما انتهازية وإما تقتات على الألفاظ والشعارات، وإمــا أن تعتمد على هذه الشعارات لتدمير الرفاق"[١].

وكان الكتّاب المسرحيون في سورية يندمجون ضمن التيار السياسي للمسرح العربي لكن " ومع إطلالة الستينيات أخذت الصورة في التبدل شيئاً فشيئاً، فقد أخــذت تتكــون ملامــح جديدة للنص المسرحي السوري أهمها استيعابه العميق تجارب العقود المنصرمة من عمــر المسرح السوري والاستفادة منها للانطلاق نحو المستقبل، وقــد عمــد كتّــاب الــستينيات والسبعينيات على النهوض بسوية النص المسرحي كي يواكب أكثر فأكثر الحياة الــسياسية والاجتماعية، ومما يلاحظ في هذا الصدد أن السياسة بشقيها: نصرة السواد الأعظــم ضــد الظلم والاستبداد والدفاع عن الوطن ضد الأخطار الخارجية كانــت ســمة ملازمــة لمعظــم النصوص المسرحية السورية منذ تلك الفترة وحتى الآن"[٢]. وبدأ النص المــسرحي العربــي بشكل عام والسوري بشكل خاص يأخذ خصوصية ربطته بالقضايا الــسياسية مــن جهــة، والبعد التاريخي من جهة أخرى، وأصبحت التجارب المسرحية تأخذ بعداً طليعيــاً " وكانــت خلاّقة لأنها لم تستسلم للمألوف أو الشكل السائد، ولأنها أقامت جسوراً من نوع خاص، مع المتفرج العربي، ويمكن لنا أن نشير هنا إلى سعد الله ونوس، وقاسم محمد، وعــز الــدين المدني، والطيب الصديقي، ومحمود دياب"[٣].

فقد كتب المسرحي السوري سعد الله ونوس عام ١٩٦٨ مسرحيته الشهيرة(حفلة سمر من أجل ٥ حزيران)، هذه المسرحية التي أسهمت في وضع مسار جديــد للمــسرح الــسياسي العربي من حيث الشكل والمضمون، وأدوات الكتابة المــسرحية، المــستمدة مــن الرؤيــة الواقعية لما حصل قبل الهزيمة وبعدها" فكانت أول مسرحية طويلــة كتبهــا هــي رائعتــه السياسية الإنسانية مسرحية حفلة سمر من أجل ٥ حزيران وقد عــرف الوســط الثقــافي

---

[١]- فرج،نادية رؤوف،يوسف إدريس والمسرح المصري الحديث،دار المعارف،مصر،القاهرة،١٩٧٦،ص ١٠٣

[٢]- جان، جوان، إضاءات على المسرح السوري المعاصر، مجلة كواليس،العدد ١١، الإمارات العربية المتحدة، الشارقة،٢٠٠٤،ص ١٠١.

[٣]- محمد، نديم معلا، إنها إشكالية وجود وليست إشكالية طليعية، مجلة الطريق، عدد٢، نيسان- أيار، بيروت، ١٩٨٦، ص ١٣١.

العربي حالات الاكتئاب التي تداعت من هزيمة يونيو، ولكن حزن سعد الله كان حزناً نقـدياً وتحليلياً "[1]. فقد حوّل ونوس في مسرحية(حفلة سمر من أجل٥ حزيران)المسرح إلى رؤية فنية تعي السياسة بدقة وهذا ما أكده عبد الكريم برشيد بقوله إن"المظاهر الفنية التي تحاول أن توجد خطاباً فنياً ديمقراطياً يكون واضحاً ومتفاعلاً مع القضايا الحقيقية للإنسان العربي، وبالتالي مواجهة الغرب من منطق التكافؤ وليس التبعية....هناك تجارب رائـدة فـي هـذا المجال أذكر منها سعد الله ونوس في سوريا"[2].

٢ – المسرح السياسي عند سعد الله ونوس:

لا يمكن دراسة المسرح العربي المعاصر من دون التصدي لتراث سعد الله ونوس المسرحي الذي يعدّ علامة بارزة في تاريخ المسرح العربي، لما تمتع به من موضوعية وصدق، ومن اهتمامه بقضايا الإنسان العربي وهمومه، فارتباط ونوس وثيق جداً في الواقع، ويبدو ذلـك من تشخيصه أزمات الواقع العربي المعيش، وسعيه الكبير لتغيير هذا الواقع عبر تكـريس الحالة المدنية والتعددية السياسية والتي يعدّها مساراً مهمّاً فـي تطـوير حركـة التـاريخ العربي." إن جدوى الإنسان الرئيسية أو الجوهرية هي أن يكون سياسياً "[3] لـذا نلاحـظ أن ونوس بدأ بكتابة المسرح السياسي منذ البدايات الأولى لكتابته النص المسرحي، وهذا يبدو في مسرحيته الأولى(ميدوزا تحدق في الحياة) التي كتبها عام ١٩٦٣ هذه المسرحية التـي يصوّر فيها الصراع بين العلم والفن ضمن رؤية وجودية لا تخلو من السياسة، إذ نراه وقد وضع اللعبة المسرحية وعالجها من خلال حاكم مستبد لا يعنيه إلا تعزيز استبداده، كما كتب في العام نفسه مسرحية تأخذ بعداً سياسياً عربياً إذ تناول القضية الفلسطينية بـشكل مبكـر في مسرحيته(فصد الدم)، فقد تناول القضية الفلسطينية قبل أن تأخذ المقاومـة الفلـسطينية شكلها التنظيمي السياسي، وكأنه وضع المقدمات لميلاد المقاومة الفلسطينية عبر نصه من خلال تقديم شخصية مزدوجة لشخص فلسطيني إذ تسعى كل شخصية لفصد الـدم الفاسـد، والوصول إلى رؤية منطقية تسهم في الوصول إلى سؤال مهمّ وهو إلى متى سيبقى الشعب الفلسطيني هكذا؟ لو لم يقتل الجانب السلبي في دواخله ويتخلى عنه ليتفرغ لقضية نـضاله

[1] - نقلاً عن: فرج، ألفريد، المبدع سعد الله ونوس،مجلة الأهرام،القيم،علي،العودات، حسين، م.يوسف، حسن، الأصداء الأولى للرحيل، وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٩٧، ص٤١

[2] - اليوسف، أكرم، حوار مع عبد الكريم برشيد، الحياة المسرحية،عدد٣٦، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق،١٩٩١، ص ١٨٥.

[3] - دوارة، فؤاد، لقاء مع سعد الله ونوس، مجلة الهلال، عدد إبريل، القاهرة، ١٩٧٧، ص١٩٣

الأساس كما صوّر من منظور سياسي العلاقة غير السليمة بين السلطة والمواطن من خلال مسرحية(مأساة بائع الدبس الفقير) التي يدين فيها الشعب لاستسلامه للقمع، والخنوع للسلطات الحاكمة. وكتب أيضاً مسرحية(لعبة الدبابيس) وفيها يظهر لعبة الكراسي التي تصل إلى أن من يجلس على الكرسي يحاط بهالة من مجموعة الرموز التي تشكّله، كبطانة الحاكم التي لولاها لما كان حاكماً بالأساس، إذ قدّم الحاكم مجرداً ضمن رؤية عبثية تجريدية، تهدف إلى إيقاظ المتفرج لكي يشعر" بأن هناك ما هو عجيب وما هو غير مألوف وما هو خارق للعادة ضمن حياتنا اليومية "[١].

ومع التطور الفكري لونوس نرى أنه بدأ يتلمس الأفكار الاشتراكية، ويتدرّج في تبنّيها، إذ ندرك ذلك من خلال مسرحية(جثة على الرصيف) التي نشرها عام١٩٦٧. في هذه المسرحية تناول موضوع الصراع الطبقي ضمن تأسيس واضح لمسرح سياسي جماهيري على الرغم من عدم نضوج التجربة بالمعنى السياسي البحت.

ومما تقدم ندرك أن ونوس بدأ علاقته مع المسرح من منظور سياسي، ورؤية فكرية تتخذ البعد الوجودي ركيزة لأفكاره المسرحية والتي تناولت الحالات السياسية ضمن منظور عبثي تجريدي وبعد التحول الفكري عند ونوس الذي جعله يؤكد أن لابدّ للمسرح من أن يشارك في تغيير المجتمع نحو الأفضل ولصالح الناس عامة، ويمكن للعالم المعاصر أن ينعكس في المسرح، ولكن فقط عندما يفهم هذا العالم على أنه عنصر قابل للتغيير، شريطة أن يتم هذا التغيير لصالح الطبقات المحرومة، وهذا ما اتخذه ونوس من البنى الماركسية التي كان لها امتدادها الواسع في الوطن العربي بالعموم، وفي سوريا بشكل خاص نتيجة تعدد الأطياف السياسية في منتصف السبعينيات، وكان هذا التعدد الفكري والحزبي نتيجة الهامش الديمقراطي البسيط آنذاك. يقول ونوس عن تلك المرحلة:" منذ منتصف السبعينات وحتى اليوم. قبل ذلك كانت هناك حركة مسرحية مستمرة ودائمة، وكان هناك جمهور مسرحي يتكون، وتصبح لديه تقاليد راسخة. والمواسم المسرحية كانت تفجّر الكثير من الجدل والنقاش مغذية الحياة الثقافية في سوريا"[٢].

---

[١]- برونكو، ليوناردو كابل، مسرح الطليعة المسرح التجريبي في فرنسا، تر:يوسف اسكندر، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة،١٩٦٧، ص١٢٢

[٢]- الحلفي، جمعة، كلمات وسط الخراب، حوار مع سعد الله ونوس، مجلة الحرية، الجبهة الديمقراطية، عدد٩، بيروت، ١٩٩١\٣\٣١، ص ٤١.

وضمن هذا السياق اعتمد ونوس منهج بريخت في النظرية المسرحية بناءً على إيمانه بما نظَّر إليه بريخت للمسرح، وبالخصوص مسألة التغيير، فقد أدرك من خلال بريخت أن لمعالجة قضية ما، تقديمها بشكل يثير في المتلقي أسئلة عمّا يحدث في مجتمعه، في علاقاته الاقتصادية والسياسية والطبقية، وكيف أنه كمشاهد، قد وصل إلى حالة من عدم القدرة على الفعل، أو حالة يكون فيها مرغماً على فعل شيء ضد رغبته، وقد أدرك ونوس بعمق أن عليه أن يثير الأسئلة لدى المتلقي، هذه الأسئلة توقظ في المشاهد كيفية تأمل شرطه الذاتي والعام معاً، ويمارس المتلقي تفكيره النقدي في حياته اليومية، ويكون من شأن هذا التفكير أن يضعه في موقف يمكنه القيام بعمل سياسي في محاولة منه للتغلب على شرور هذا المجتمع والعمل على تغييره نحو الأفضل، ضمن أطر جماعية، لأن ونوس يعدّ المسرح حالة احتفالية جماعية تؤدي إلى الحوار، وهذا الحوار متعدد ومتنوع حوار بين الصالة والخشبة، حوار بين المتلقي والآخر، حوار بين الصالة والشارع، حوار بين الشارع والمدينة...وهكذا آمن ونوس بأن المسرح سياسي ولا يمكن أن يكون غير ذلك، وهذا دور المسرح السياسي عنده فيقول:"...لا بد أن وجود المسرح في العصور الذهبية للمسرح، كان يلبي حاجة حيوية عند الناس، الحاجة إلى اللقاء والتعبير عن شيء ما يهمّها "[1].

وهنا تكمن دعوة ونوس لتسييس الناس من خلال المسرح واعتبار المسرح مكاناً يتجمع فيه الناس لتبادل شؤونهم العامة، وتعدّ الشؤون السياسية نقطة الارتكاز لشؤونهم، وبهذا يكون قد وضع اللبنات الأولى للعلاقة الجدلية بين المسرح ومتلقيه، وبين الهدف الأسمى من تلقي ما يريده فالمسرح يمتلك القدرة والقوة بأن يوحي على إثارة الحس الجمعي، لأن هناك متشابهات مثيرة بين الحياة الاجتماعية والسياسية، والأفعال التي تقام أمام الجمع المتلقي عبر النص المسرحي الذي يتوافق ضمن علاقات تشابكية بين الهمّ الخاص، والهمّ العام لكل من المتلقي والقائم بفعل الشخصية المسرحية وإذا كانت فعالية سعد الله تتجلى في التصدي لمن يقف في وجه المجتمع المدني العربي، كي يرتقي بحلمه إلى الواقع، وهذا ما يقلق ونوس عبر مشروعه المسرحي السياسي.

وعلى الرغم من إيمانه بهذا المشروع، وثقته بأن هناك مجموعة من المقدمات التي تحقق مشروعه، لكن المجتمع الذي يقوم بتنظيم هذه المقدمات وإعادة صياغتها وإدراجها

---

[1]- الياس، ماري، لقاء مع سعد الله ونوس، ماذا يعني المسرح الآن، مجلة الطريق، عدد٣ ، السنة ٥٦، بيروت،١٩٩٧، ص ٧

عبر رؤية فكرية سياسية لم ينجز بعد"... أنا أنظر له كحاجة، هي جزء من حاجات أكبر بالتعريف الاجتماعي للمسرح، وفي هذه الحاجة هناك جانب فطري وهو الفرجة وهناك جزء مكتسب. كأن نحتاج الذهاب إلى المسرح، لنرى ونتابع نقاشاً حول وضعنا، أو حول قضية ما، أو حول الإنسان بعامة"[١].

كما يعدّ ونوس أن الكتابة عن المسرح هو فعل يندمج ضمن الحركة الكلية لتأسيس حالة مسرحية تتفاعل مع الجمهور، لأن الكتابة عن المسرح وعن المشكلات المسرحية هي حوار عن البنية الأساسية للتجربة المسرحية، وكيفية ممارستها، وهذه الممارسة ليست تأملاً ذاتياً، لكنها استنتاجات تجعل المسرح في مكانه المنطقي، فكل عمل مسرحي عند ونوس لا يثير شكلاً مسرحياً نهائياً، بل يعتبر أن كافة التجارب المسرحية تعطي الماهيّة العامة للمسرح، بكل أشكاله وأطيافه، فإنه يؤسس بذلك أيضاً ديمقراطية الفعل المسرحي من خلال النظرة الموضوعية التي ينظرها ونوس للكتابة للمسرح، وعن المسرح، وبذلك يكون قد وضع الأسس الأولى للبحث المسرحي، وهذا ما فعله في مجموعة بياناته حول المسرح.

وبذلك نستنتج، أن ما كتبه ونوس هو من ضمن مشروعه المسرحي، ويكون المسرح السياسي جزءاً أساساً ورئيساً من مشروعه، وهذا يعني أن بياناته المسرحية هي أحد أشكال الكتابة المهمّة عن المسرح السياسي عبر منظور الجماعة، فهو دائماً يؤكد على الحالة الجماعية في المسرح كتابةً وتنظيراً، للوصول إلى الهدف المنشود.

" فالعمل الجماعي الحقيقي لا يمكن أن يكون لملمة جهود فردية، بل ظهور نمط من أنماط الخلق الجديد، فيه خصوبة الجماعة، وغنى الحوار المستمر، والبحث الجاد الدؤوب، إننا بصدد تفاعل مجموعة من الطاقات في سياق عملية خلق مشترك، ومتدرّج له تماسك، وغنى، وهوية الجماعة"[٢].

فكل حدث مسرحي نصاً كان أم بحثاً أم تنظيراً، هو نتاج إيقاع الحركة التاريخية لهذه المرحلة، فالمسرح حدث جماعي. فإذا كانت الكتابة للنص المسرحي تتمحور في صياغة حوارات بين شخصيات عبر مواقفها ودوافعها، فإن الكتابة عن المسرح والتنظير له هو أيضاً حوار مع التجربة ومع السياق التاريخي لهذه التجربة، ويأتي رصد الحركة المسرحية عبر تنظيرات ترصد الممارسة، وليس التأمل بها. وهذا ما يسمى بالبيانات المسرحية التي

---

[١]- المرجع السابق، ص ١٣

[٢]- ونوس، سعد الله، الأعمال الكاملة، مج٣، دار الآداب،ط١، بيروت،٢٠٠٤ ، ص٣٣

تستخرج مجموعة المواصفات المسرحية، وتستنتج كيفية تطوير تلك المواصفات ضمن الحركة التاريخية للمرحلة الفكرية والفنية وعلاقتها مع سياقاتها الجمعية المؤلفة من الناس، وتطوير علاقة هؤلاء عبر البنى المسرحية ضمن أطر فكرية كما يصيغها ويصنفها صاحب البيان. وعندما كتب توفيق الحكيم /١٨٩٨– ١٩٨٧/مسرحيته(الصفقة) ألحق بها بيانه المسرحي عام ١٩٥٦، ويثير بهذا البيان مجموعة من المشكلات الفنية والاجتماعية منها: مشكلة اللغة، مشكلة المسرح، مشكلة الجمهور والفلكلور، مشكلة الأداء الواقعي. كما كتب يوسف إدريس/١٩٢٧– ١٩٩١/ بيانه المسرحي(نحو مسرح مصري) عام ١٩٨٤ سعى به لتأكيد خصوصية المسرح المصري ضمن رؤى جديدة، حاول فيه الإجابة عن مجموعة الأسئلة التي كانت تثار في الندوات والاجتماعات الثقافية والمسرحية مثل:

" هل هناك مسرح مصري حقيقي؟ هل وجد أصلاً؟ وأين اختفى إذا كان قد وجد ولماذا اختفى؟ أسئلة غريبة لأنها لو ترجمت لمعناها الحقيقي لكانت مثل أن نسأل: هل هناك شعب مصري حقيقة؟ هل وجد أصلاً؟ وأين اختفى إذا كان قد وجد ولماذا؟ "[1]

وكتب أيضاً اللبناني عصام محفوظ(بيان مسرحي رقم واحد) كتب ووزع هذا البيان بعد وقت قصير من تقديم مسرحية(الزنزلخت) ثم نشره المؤلف في مقدمة الطبعة الأولى لمسرحية الزنزلخت عام ١٩٦٩، يقول فيه".. لن يبقى من كل هذه الإقليميات غير متحف كبير يضم فلكلوراً منوعاً، إنه المسرح، لاستيعابه أكبر عدد من الفنون، ولقدرته على مواجهة جمهوره مباشرة، ولفاعليته العظيمة، يجب أن يتصدر جميع الفنون. وحتى نجعل منه الغاية التي نرجوها يجب أن نجعله عنيفاً، مثيراً مهيجاً متأثراً، نافذاً كالسهم، يجب أن نعرّيه من كل ثيابه القديمة، من كل ما يفصله عن الصدمة الضرورية. ليكن وسخاً، ليكن فظّاً، ليكن لا أخلاقياً، شرط أن يحافظ على تأثّره وتحركه في قلب العالم "[2].

وقد قدّم ونوس للمسرح السياسي تنظيراً ونصوصاً مسرحية جاءت على شكل بيانات لمسرح عربي جديد وفيها يقول: " دون تمهيد، يمكننا التأكيد بأن كل أدب مهما بدا لاهياً عن السياسة، لا مبالياً بهمومها، هو في جوهره ذو مضمون وبعد سياسيين. ذلك تقريباً قدر لا فكاك منه. ما دام الإنسان حيواناً سياسياً – على حدّ تعبير أرسطو – فإن مواقفه،

[1]- الخطيب،محمد كامل، نظرية المسرح،القسم الثاني،مقدمات وبيانات،وزارة الثقافة،دمشق،١٩٩٤، ص٥٩٧
[2]- محفوظ، عصام ، الزنزلخت، ط٢، دار الفكر الجديد، بيروت،١٩٨٨ ،ص٦٢.

وتعبيراته عن نفسه، أدباً كانت هذه التعبيرات أم فناً، لا يمكن أن تخلو من بعد أو مغزى سياسي"[1].

بهذا القول يؤكد ونوس أن كل منتج إنساني معرفي أو فكري أو فني، هو سياسي بالضرورة، وهذا ما جعله يكرّس أدبه المسرحي بيانات كانت أم نصوصاً ضمن رؤى تُعنى بالسياسة بالشكل العام وتشدّد على مفهوم التسييس وتعطيه خصوصية المشروع الثقافي، كما سعى ونوس في نتاجه بشكل عام إلى أن المفهوم السياسي ينتج عنه مشروع تسييسي وهو بذلك يكون قد وجّه بناه الفكرية عبر نتاجه نحو تسييس المتلقي، وهذا المشروع هو بالأساس عمل تحرري، يحرّر التاريخ من الاغتراب، ومعنى ذلك أن فصل الإنسان عن التاريخ يحدث اغتراباً تاريخياً، يشعر الإنسان بالاغتراب تجاه تاريخه، لهذا عدّ ونوس نفسه ملزماً بدفع هذا الإنسان لوعيه بتاريخه، وبذلك يسعى لتحرير نفسه من هذا الاغتراب، ويحدث تغييراً في مجرى التاريخ. ولا يتم ذلك إلا عبر تسييس الإنسان، فقد تمنهج ونوس من خلال بيانه المسرحي ليدخل الإنسان في تحديد مسار التاريخ، يتحرك به، ومعه، وفيه. فثمة معارف أدخلها ونوس– كما سنرى– من خلال أدبه المسرحي السياسي، معتمداً على المنهج البريختي التعليمي من جهة، وعلى مفهوم الاغتراب من جهة أخرى، لأن الاغتراب لا يحدث إلا في ظل الأنظمة القمعية الرأسمالية، وهذه المعرفة التي يؤكد عليها ونوس، تتضمن فكرة تغيير هذه الحالة من الاغتراب عن طريق تنمية الوعي لدى المتلقي بالمشكلة المثارة أمامه، وحثّه على أن يفكر فيها ويتخذ موقفاً عقلياً للفعل، بعد أن يكون المتلقي قد أدرك الحيثيات التي انكشفت أمامه أو ما قرأه. وترى منى أبو سنه ذلك، إذ تقول:

" من الجدير بالذكر أن تناول مفهوم الاغتراب، واستخدام هذا اللفظ، وخصوصاً عند بريخت هو تحليل الظواهر الاجتماعية – السياسية، هو بدون شك نتيجة تأثره بالماركسية. حيث اعتبر أن الاغتراب هو الصفة المميزة للبناء الداخلي للشخصية وللمجتمع في القرن العشرين"[2].

وقد ركّز ونوس في بياناته على الوظيفة الاجتماعية والسياسية للمسرح، فيرى أن دور المسرح لا ينحصر في مواكبة سطحية للأحداث، ولا في ردود أفعال شكلانية للأزمات، وإنما في قدرته على أن يغوص في مفهوم البيئة التي يعيش فيها الإنسان، وأن يعرف مشكلاتها،

---

[1]- ونوس، سعد الله، الأعمال الكاملة، مج٣،دار الآداب، بيروت، ٢٠٠٤، ص٣٧٦

[2]- نقلاً عن: بريخت، برتولد، القاعدة والاستثناء، تر:د.عبد الغفار مكاوي، مسرحيات عالمية رقم٦، أيار، القاهرة، ١٩٦٥، ص٢٦

ويكون لديه رؤية نقدية كي يتمكّن من تحليل هذه المشكلات، ومن ثم يسعى للتغيير عبر تأثيره واندماجه بصفته فاعلاً ومؤثراً فيها.

فقد أثار ونوس في بياناته المسرحية مفهومه السياسي من خلال تسييس المسرح، إذ يعمل على توضيح المشكلات عبر إثارتها بشكل سياسي في المسرح من خلال قوانين السياسة العميقة، وتوضيح تشابكات هذه القوانين داخل البنية المجتمعية، عبر استشفاف أفق تقدمي لحل المشكلة، وبهذا يكون قد مضى في تعميق ماهية المسرح السياسي وتعريفه. فقد أراد أن يكون المسرح أداة تغيير، لا أداة تكريس لما هو سائد، وذلك عن طريق تعليم المتفرج والقارئ، ومن ثم شحنه بالفكر التقدمي ليزيد المتلقي احتقاناً وتحفيزاً نحو التغيير. وهذا لا يمكن أن يكون إلا من خلال المتلقي– الجمهور".... لهذا سأقلب هذه المناهج التي تنحصر في جغرافية اهتماماتها بالخشبة فقط. ولا تتعداها إلا عرضاً وبشكل ثانوي إلى الجمهور إذ تعتبره واحدة من مشكلات الحركة المسرحية لا أكثر– ولعل هذا ما يفسر الخيبة النسبية لمعظم الحلول التي وضعت لهذه المشكلة، وعلى مدى أبعد انفصال مسرحنا عن القاعدة الواسعة للجماهير. نقلب هذه المناهج إذن لنحاول الدخول إلى المشكلة من الباب الذي نعتبره المدخل الصحيح والطبيعي، وهو الجمهور. فالمسرح يمتاز من بقية مظاهر النشاط الثقافي بأنه في جوهره(حدث اجتماعي) كان ذلك منذ نشأته ولا يزال(على الرغم من انكماش هذا المفهوم في المسرح البرجوازي ذي الخشبة الإيطالية). ولهذا فإن تقليص الظاهرة المسرحية إلى دراسة أدبية للنصوص، أو أحكام جمالية تتناول بقية عناصر العرض المسرحي مفردة، أو متراصفة إنما ينطوي على جهل بطبيعة المسرح كظاهرة اجتماعية، ويؤدي فوق ذلك إلى تمويه مضمونه الاجتماعي، والانحراف بالدور الذي ينبغي أن يلعبه في حياتنا"[1].

هذا يعني أن ونوس أدرك بأن ثمّة جوانب مهمة للعلاقة بين الكتابة المسرحية و الجماهير، وقد حصرها ضمن أطر ثلاثة، وأكد على التمييز بينهما على الرغم من تشابك هذه الأطر.

وأول هذه الأطر هو الإطار الجمالي الذي يشمل كيفية انعكاس العمليات الاجتماعية والثورية في بنية النص المسرحي ضمن تعدد هذه البنى عبر أشكال مختلفة، كما يشمل تأثير هذه الانعكاسات في المفاهيم الجمالية كمعنى النص المسرحي، شكله ومضمونه، ضمن مفهوم الجمال والقبح.

[1]- ونوس، سعد الله، الأعمال الكاملة،مج٣، دار الآداب، بيروت، ٢٠٠٤، ص ١٨ ــ ١٩

في الإطار الثاني يؤكد على الجانب السوسيولوجي الذي يتناول تطوير بنية النص المسرحي من خلال التطور الاجتماعي، ويحلل التأثيرات التي أثرت في هذه الفئات، مما يحدد بالتالي طابع البنية الفنية للنص المسرحي. والمسألة هنا تتعلق بالدرجة الأولى، بما تتطلبه مختلف الفئات الاجتماعية من الفن وبالكيفية التي يتجاوب بها الفن مع هذه المتطلبات، وهي بالنتيجة تتعلق بطبيعة الايديولوجيا التي تسود الأعمال الفنية بشكل عام والنص المسرحي بشكل خاص.

أما في الإطار الثالث والأخير وهو يندرج ضمن المفهومين السابقين معاً أي الإطار الاجتماعي الجمالي، إذ إنه يرتبط بالجانب الجمالي والسوسيولوجي على حدٍّ سواء، ويتركز هنا على وعي الفن ذاته ومكانه في المجتمع وعلاقته بالناس وتأثيرات هذه العلاقة في الناس، لأن الكاتب ليس مجرد منفعل بما يجري حوله وليس مجرد معبّر عن اتجاهات التطور الموضوعية في الوعي الاجتماعي إجمالاً والوعي الفني بشكل خاص، بل إن له دوره ومسؤوليته التي تكشف عن هذه الاتجاهات.

وبهذا نرى ونوس قد كرّس عبر بيانه المسرحي على أن دراسة الفن عموماً هو دراسة العلاقة بينه وبين الناس، وأسهم في تطوير الفن في تلك المرحلة وأعطاه طابعاً اجتماعياً وسياسياً حين ابتدع فنه المسرحي المتطور والجديد والذي جاء استجابة للواقع الاجتماعي والسياسي ضمن سياق تاريخي.

يقول سعد الله ونوس قبل البدء في بيانه المسرحي:" قبل البدء أحبّ أن أوضح أن هذه المجموعة من البيانات ليست إلا رؤوس أقلام لموضوعات تحتاج إلى وقفات أطول حتى نستوفيها البحث، ونعمق ما تمسّ من قضايا وشؤون مسرحية ثقافية. وهي لا تزال رؤوس أقلام لأنها وليدة تجربة قصيرة في الممارسة المسرحية. وكل كتابة نظرية حول المسرح لا تنبع من ممارسة فعلية للعمل المسرحي، ومن الانغماس الواعي في الظاهرة المسرحية تظل مجرد جهد ذهني قاصر، لا يستطيع أن يكتشف جوهر هذه الظاهرة، وطبيعتها المركبة كظاهرة اجتماعية ثقافية "[1].

ولا يمكن أن يكون هناك بحث في الظاهرة المسرحية من دون البحث فيما تقدمه هذه الظاهرة للناس، ولكي تقدم الظاهرة المسرحية للناس، لابدّ من الفهم العميق لمتطلبات هؤلاء الناس، وعلى الظاهرة المسرحية أن تضع مجموعة من الاحتمالات التي يتطلبها

---

[1]- ونوس، سعد الله، الأعمال الكاملة، مج٣ ، ص١٧

الجمهور المسرحي، والعمل على إيجاد هذه المتطلبات عبر النص المسرحي من جهة وعبر العرض من جهة أخرى، وهذا ما كان يشغل ونوس قبل إصدار بيانه المسرحي إذ أدرك أن الجماهير بالعموم لها مجموعة من المطالب، ومن أهمها المطلب الاقتصادي والذي يأتي نتيجة الظروف السياسية، والتي تجلت حينها بالقمع والتعتيم الفكري والإعلامي على القضايا كافة التي تخصّ الجماهير، وبالتالي وضع ونوس مجموعة من الأسئلة التي أراد أن يجاوب عنها ليحدد الماهية العامة لهذا الجمهور كي يقدم له فعلاً فنياً ثقافياً يتواءم مع طموحاته المستقبلية ومتطلباته اليومية. ومن هذه الأسئلة: من هو الجمهور المسرحي؟ وماذا نريد أن نقول لهذا الجمهور؟ وما الشكل المسرحي الذي يتواءم مع ماهية الجمهور ومع المواضيع التي ستثار أمامه معاً؟

" تحديد الجمهور ليس لفظة للاستهلاك، ولا شعاراً للتظاهر والنفاق الفكري والسياسي، بل هو عمل وسلوك. من خلالهما يمكن أن نعرف حقاً نوعية الجمهور الذي يتوجه إليه العاملون في الحقل المسرحي وعندما يختار رجل المسرح متفرجيه يختار معهم مشاكلهم ومطامحهم وعندئذ لا مفرّ له من أن يتبنى رأياً في هذه المشاكل والمطامح، وأن يبحث من ثم على وسيلته الخاصة للتعبير عن هذا الرأي....مواقف تتسلسل، ثم تتداخل لتندمج وتشكل(الظاهرة المسرحية) وبالتالي قيمتها وفعاليتها"[1].

وعلى الرغم من قول البعض إنه لا توجد أزمة جمهور تستدعي الانتباه فقد علّق ونوس حول هذا الرأي قائلاً: " في الندوة التي انعقدت على هامش مهرجان دمشق المسرحي الثاني للفنون المسرحية قال الأستاذ علي عقلة عرسان إنه ليس لدينا أزمة جمهور تستدعي الانتباه. ودلّل على قوله بأن إحصائيات اليونسكو تؤكد أن نسبة جمهور المسرح في بلدٍ متطور كبريطانيا لا يتجاوز ٣% من عدد السكان. لكن ما فات الأستاذ عرسان هو أن القائمين على الثقافة في بريطانيا بحكم تكوين المجتمع الطبقي لا يعنيهم أن يصل المسرح إلى الجماهير العريضة وفاته أيضاً أن نسبة المتفرجين عندنا ينبغي أن تكون أعلى من بريطانيا. لأن تفشي الأمية الواسع يجعل من المسرح أداة تثقيفية هامة جداً، والحاجة ماسة إليها أكثر من بلدان أخرى تستطيع أن تروي حاجاتها الثقافية بطرق متعددة ومتنوعة، فإذا أضفنا إلى ذلك المفهوم الاشتراكي للثقافة عرفنا أن لدينا أزمة جمهور"[2].

---

[1] - المصدر السابق، ص٢٢

[2] - عرسان،علي عقلة، الندوة المنعقدة على هامش مهرجان دمشق المسرحي الثاني للفنون المسرحية، مجلة الموقف الأدبي،عدد، ٢، وزارة الثقافة، دمشق،١٩٧٠، ص١٧٣

وبهذا استطاع ونوس أن يشكّل بداية أولى لفهمه العلاقة مـا بـين نـصوصه المـسرحية ومتلقي هذه النصوص من قراء ومشاهدين، ومن ثم ينتقل لما هو أكثر أهمية بعلاقته مـع جمهوره المسرحي، محاولاً تلمّس ولادة نمو الحركة المسرحية ضمن الصيرورة المتـواترة للتسارع الحياتي، وهذا أمر شاق أيضاً. فهو الذي تميّز بنصوصه المسرحية التـي تواكـب الحركة العامة للناس، وتثير موضوعات أساسية تخصّ هؤلاء الناس، ويعدّ هذا الموضـوع شاغله الحياتي بوصفه رائداً ومثقفاً يمتلك مشروعاً تنويرياً يخص الناس، ومؤمنـاً بـأن لا يمكن تغيير الأفكار السلفية إلا من خلال الثقافة وأفكارها بعامـة، ومـن خـلال المـسرح ومواضيعه التي تتلمس هموم الناس بخاصة وكان شاغله دائماً هو كيف نعبر عـن قـضايا الناس وهمومها في هذا المجتمع؟

" في البداية ننطلق من نقطة شبيهة بالصفر. إننا نترك جانباً الـصيغ الجـاهزة للمـسرح. مدارسه واتجاهاته... لئلا نعود فنسقط في دوامة الحدود التامة والنهائية لعدة اتجاهات نحن مجبرون على اختيار واحد منها، أو كلها، دون فهم للأرضية التي سنجرب فيها اختيارنـا، ودون اعتبار لشروطها ومتطلباتها. سنبدأ بالسؤال الأول ونعيّن من هم حقـاً المتفـرجين الذين نريد أن ننصب بينهم مسرحنا؟. ونجيب على الفور إننا نريد مسرحاً للجمـاهير، أي الطبقات الكادحة من الشعب وبمقدار ما تبدو هذه الإجابة سهلة ومستهلكة مـن كثـرة الاستعمال، فإن السياق الذي نضعها فيه لا يوفر لنا لا السهولة، ولا الامتيـازات المجانيـة للشعارات اللفظية. ذلك أن إجاباتنا لا قيمة لها ولا تكتمل ما لم نعبر منها إلى دراسة معمقة لأوضاع هذه الطبقات وظروفها المعيشية ومشاكلها. فتتسنى لنا بعدئذ معرفة علمية أساسها المعايشة الفعلية والتحليل الصائب، لا الكليشهات والصور الجاهزة. وهـذه المعرفـة التـي نستعيض بها عن الصيغ الجاهزة للمسرح"[١].

لذا استخدم ونوس شكلاً جديداً في بناء نصه المسرحي مستخدماً كسر الإيهام لدى المتلقي واستخدام الحكواتي ومشاركة الجمهور في العرض المـسرحي، وهـذا مـا اتـضح فـي مسرحية(حفلة سمر من أجل ٥ حزيران)، التي كشف فيها زيف السلطات، والكـذب علـى الشعب وتضليل الناس ضمن قالب مسرحي حديث. كذلك نجد التجديد فـي هـذه المرحلـة بمسرحية(مغامرة رأس المملوك جابر)، ومسرحية(الملك هو الملك)، إذ لجـأ إلـى فكـرة المسرح داخل المسرح، مع فضح لعبة التنكر السلطوية، مستخدماً وسيلة الحكـواتي التـي

[١]- ونوس، سعد الله، الأعمال الكاملة، مج٣، ص٢٣

كسرت الإيهام لدى المتلقي وجعلته في يقظة دائمة لاستيعاب القضايا المثارة أمامه، بالإضافة إلى اختراق الجدار الرابع الذي يفصل مكان التمثيل بما تقوم عليه من أحداث مسرحية عن مجموعة المشاهدين من الجمهور، إذ كان الجمهور مشاركاً أيضاً في العرض المسرحي يقطع الحدث ويعلق عليه طارحاً علاقة جدلية مع الحكواتي كاسراً الإيهام أحياناً ومندمجاً في حكايته مرة أخرى.

أ- هزيمة حزيران وأثرها النفسي والفكري:

في الخامس من حزيران عام ١٩٦٧ كانت الهزيمة. وهل كان ونوس على موعد معها؟ أم كان الموعد مع الحقيقة؟ هذه الحقيقة التي ولّدت المرارة في قلبه، وشرخت وجدانه. الواقع تحول يباباً، أوثان العقل العربي تقوّضت، وضلالات الوعي تهشمت وسقطت الأقنعة كلّها، فإذا بالأمة العربية ترمي ورقة التوت الأخيرة، وتكشف عوراتنا وخيباتنا. حدث ذلك بعد أن تأثر ونوس تأثراً كبيراً بالتيار الاشتراكي والماركسي ووقف على مسرح بريخت وقفة الباحث، وبعد هزيمة حزيران التي أيقظت عند ونوس حسّ الدخول إلى عوالم الناس بالشكل المباشر، والعمل على تسييس هؤلاء الناس من خلال محاكاتهم بشكل واضح وجلي فكانت مسرحية(حفلة سمر من أجل٥ حزيران) التي أحدثت هزة في عالم الثقافة والسياسة، عبر تأثيرها الاجتماعي في الناس. إذ تركت الهزيمة عند ونوس أثراً كبيراً، فقد كان الحدث جللاً، والمصيبة كبيرة، والخسران خيّم على عقول العباد، وبدأت الحكومات تبحث عن تبريرات لتضعها أمام شعوبها، لكن ونوس اتضح أمامه كل شيء وبدا الواقع العربي أمامه عارياً وبشعاً لأن الهزيمة كانت خراباً جديداً للعقل العربي، وقد تلمس أن الكشف عن أسباب هذا الخراب هو الدواء الناجع لما هو قادم، فقد رمى خلفه كل ما كان يحمله من رؤى وجودية، وكرّس جهده ليكون المسرح أداة توعية للناس، وقد سعى بكل معارفه بأن لا يعطي وعياً جاهزاً، وأن يبني وعياً مغايراً وجديداً، عبر عرض ما هو سلبي، وإن النتيجة ليست بما يعرض على الخشبة فقط، وإنما بما ينتج من جدل بين الصالة والخشبة، ومن ثم أراد لأعماله المسرحية أن توضح وبشكل مباشر الأجواء الضاغطة على المواطن، والكشف عن هزيمته في أجواء تكشف الإحباط والانقباض، وتدفع الرغائب نحو التغيير. وقد حرص منذ أن أدرك حيثيات الهزيمة على أن يتخذ لنفسه مكاناً راسخاً وراسياً لقضايا الإنسان المصيرية ضد الاستغلال والاستبداد وضد التسلط والقهر والفقر وعوامله، وضد استعلاء فئة على فئة أخرى، ومن ثم ينطلق من هذا الواقع في مواقف تتلاءم مع هذا الواقع وتقف

بجانب الإنسان البسيط والشريف في حركة الحياة الحرة والعادلة، وأن يحدد رؤيته التي تؤيد موقفه من موقعه بصفته كاتباً، والولوج في الواقع الاجتماعي بحيث يرصد هذا الواقع من خلال دراسة ماضيه ومن ثم السير باتجاه الحاضر لكي يتمكن من رسم جوانب جديدة وأفق أكثر استشرافاً لواقع جديد قادم، واقع أكثر نبلاً وعدالةً وصدقاً.

إذن لم تكن المسألة عند ونوس بعد الهزيمة بأن يعكس الواقع فقط كما هو، وإنما عكس هذا الواقع والتدليل عليه، ومن ثم يفتح طرقاً وآفاقاً لتغيير هذا الواقع عبر تعرية الواقع السياسي وكشف سلبياته وما يحمله من وعي زائف ومضلل، وما يحمل في طياته من تناقضات سلوكية مختلفة. لقد هزت الهزيمة أعماق ونوس، وهزه أيضاً صورة الإنسان العربي المهزوم والمقهور، فقرر أن يلون أعماله المسرحية بألوان المواطن المقهور والمهزوم لكنه لم يجد حوله إلا الصعوبات والعراقيل، عراقيل سببها الوضع السياسي الذي يعيش فيه، وشراسة القوى الخارجية التي تحاول هزيمته ومنعه من أن يتفتح ويحمل قدره بنفسه حينها قرر أن يكون مسرحه عملية تفاعل مستمر بينه وبين جمهوره، هذا التفاعل يأخذ ويعطي في حركة جدلية، يغتني فيها المحتوى المسرحي، وتتسع حدود هذا المسرح يومياً بين الناس، حينها يضع الظاهرة المسرحية في مكانها الحقيقي، ويغني الزخم المسرحي الذي يضع هذا المسرح بين أيدي الناس، ويقدّم لهم واقعهم كما هو، واضحاً جلياً مهما كان بشعاً وجارحاً.

إذاً فإن الهزيمة عند ونوس أحد أهم نقاط التحول في حياته الإبداعية، لما تركته من أثر مرّ في نفسه، وقد تجلى ذلك حين كتب مسرحية(حفلة سمر من أجل ٥ حزيران) إذ أراد أن يغيّر النمط الفكري، والكتابي في هذا النص، لأن الحدث المؤلم أفرز نمطاً جديداً من الحياة الفكرية، وأدرك أيضاً أن النمط الكتابي السابق لا يثمر، فقرر التغيير بالنمطين معاً، وعزز مفهوم الكتابة ضمن رؤية أن تكون الكتابة المسرحية، هي فعل وإن لم تكن كذلك فكل ما يكتب خواء وفراغ " لقد كانت هزيمة حزيران بمثابة حدث تاريخي هام هزت سعد الله ونوس من أعماقه، وراح يفكر جدياً أن جدوى الإنسان الرئيسية أوالجوهرية أن يكون سياسياً، وأنه على كل فرد عربي أن يقدّم لبلاده ما يستطيعه، وسعد الله ونوس الذي يؤمن

بقدرة المسرح على كشف العيوب وتغيير الأوضاع كان لابدّ أن يكون في خضّم هذا الجيل الذي تصدّى للهزيمة"[1].

- **(حفلة سمر من أجل ٥ حزيران) * والبحث في الأثر النفسي للهزيمة:**

لقد استنتجنا مما سلف أن الهزيمة المريرة كانت دافعاً كبيراً عند ونوس لكتابة هذا النص المسرحي، الذي عمل عنده تحولاً كبيراً فكرياً وفنياً، من خلال المعطيات التي بين يديه وقد تلخص هذه المعطيات بالإحساس بالخيبة، والكشف السافر لكذب السلطات، وتجلّي المعيار المعرفي لديه في كشف ما خلّفته الهزيمة من تحييد الناس قبل الحرب، وبعد الهزيمة، إذ فوجئ ونوس عندما عاد من فرنسا، وبعد أن وقعت الواقعة، أن الحياة تسير كما كانت قبل الهزيمة، وكأن شيئاً لم يكن، فكانت الطّامة الكبرى التي زادت من آلامه وعمّقت من غربته، وعاش ببؤس تام، وفي شبه غيبوبة، مدة أربعة أشهر ولم يستطع أن يتحمل ما يدور من زيف يبرر هذه الهزيمة، فعاد إلى فرنسا، ومازال وجدانه مكسوراً. لكن في عام ١٩٦٨ وأثناء الانتفاضة الطلابية في جامعات فرنسا، والتي شارك فيها ونوس مشاركة فعّالة حين أسهم مع الطلاب العرب في شرح واقع القضية الفلسطينية وتوضيحها وذلك من خلال الخطب والمظاهرات والمنشورات والكتيبات. حينها كانت فرصة له لكي يمارس الفعل السياسي بحرية، ومن دون قيود. يقول عن تلك الفترة: " أحسست معها بالأمل وبدأت أدرك أن جدوى الإنسان الرئيسية أو الجوهرية، هي أن يكون الإنسان سياسياً"[2].

فقد وجد ونوس نفسه عبر التيار اليساري الذي يسعى إلى تحقيق العدالة ويعلن العداء للإمبريالية الأمريكية ولكل من يقدم الدعم للكيان الصهيوني، وبكون ونوس رجل ثقافة ومسرح، كان لابدّ أن يتأثر بالتيار المسرحي اليساري، فقرأ بريخت ودرسه دراسة معمقة وانتهج منهجه الملحمي، وتبنى المنحى الفكري الذي ينحوه الكتّاب التقدميون في أوربا مثل

---

[1]- غصب، مروان، دراسات في المسرح السوري، جامعة البعث، مديرية الكتب والمطبوعات، سوريا،٢٠٠٤-٢٠٠٥، ص ٢٢٥ .

*- مسرحية حفلة سمر من أجل ٥ حزيران فازت بجائزة وزارة الثقافة بعد كتابتها مباشرة عام ١٩٦٨، ثم فازت بجائزة اليونسكو في العام نفسه، حجبت المسرحية ومنع طباعتها من قبل وزارة الثقافة، أخرجها للمسرح المخرج علاء الدين كوكش ومنع عرضها، عرضت على مسارح بيروت عام ١٩٧٠، منعت من المشاركة في مهرجان دمشق للفنون المسرحية في نيسان عام ١٩٧٠، وفي عام ١٩٧٣ وبعد حرب تشرين أفرج عنها وعرضت ولاقت نجاحاً كبيراً !!!! .

[2]ـ دوارة، فؤاد، لقاء مع سعد الله ونوس، مجلة الهلال،عدد ابريل، القاهرة،١٩٧٧، ص١٩٣

بيسكاتور وجان جينيه إضافة إلى بيتر فايس وبريخت الذي تبنى ونوس منهجه في أغلب كتاباته.

ولمّا كانت مسرحية(حفلة سمر من أجل ٥حزيران) الصياغة المبدئية لدخول ونوس عالم المسرح السياسي، فقد تبنى بذلك شكلاً جديداً يقوّض العلاقة الساكنة والتقليدية بين الصالة والخشبة ويخترق العلاقة بين المرسل والمتلقي، إذ أقام حواراً وسجالاً كسر الاستلاب التقليدي الذي يجعل المتلقي متلقياً فقط، فقد عمل ونوس على إشراك هذا المتلقي بالحدث وعدّه فاعلاً ومنفعلاً معاً في بنية النص دراميا. خصوصاً وأنّ القضية التي يثيرها ونوس هي قضية غير محايدة، وينبغي اتخاذ موقف مما يحدث أمامه ومعه بآن. وأن يتخذ المشارك – الذي كان يوماً ما مشاهداً فقط – موقفاً مما يحدث أمامه، وأن يدين الجهات المسؤولة عما حدث له من جهة، وما يحدث للوطن من جهة أخرى، بل يحمّل هذه الجهات تبعات النتائج المترتبة عليها أيضاً، وكأن ونوس أراد أن لا يتقيد بما ينتهجه فايس كلياً بل نحا منحىً يواكب الحركة الفكرية العربية" وإذا كان مسرح بيتر فايس مسرحاً متحيزاً ويقود إلى إدانة موقف معين فإن مسرحية ونوس هذه عالجت واقع أمتنا بطريقة ارتاح لها اليمين واليسار على حد سواء ذلك أنها تتجه على الأشياء بأسمائها الصريحة "[1].

وعلى الرغم من تأثّر ونوس ببيتر فايس ويتضح ذلك من خلال حتى اختيار عنوان المسرحية، وعنوانها الأصلي(حفلة سمر من أجل٥ حزيران يشترك فيها الجمهور والتاريخ والرسميون و ممثلون محترفون)هذا هو عنوان المسرحية، إذ إن فايس يسمي أكثر مسرحياته هكذا فمثلاً لفايس تسمية كالآتي:(اضطهاد واغتيال جان بول مارا كما قدمته فرقة تمثيل مصحة شارنتون تحت إشراف السيردي صاد). وهذا يعني أن ونوس كتب هذه المسرحية متأثراً بأسلوب بيتر فايس في صياغة النص المسرحي" والحقيقة فقد كتب ونوس حفلة سمر بأسلوب تسجيلي اعتمد فيه على الحقائق الواقعية، معبراً عن موقفه وموقف الجماهير العربية من هذا الحدث التاريخي"[2].

---

[1]- جمعة، ابراهيم جنداري، النص المسرحي العربي ونكسة حزيران، وزارة الثقافة، دمشق،٢٠٠٤، ص١٧٨- ١٧٩

[2]- حمو، حورية، تأصيل المسرح العربي عند سعد الله ونوس، مجلة الحياة المسرحية،عدد٤٥، وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٩٨، ص ٥.

وعلى غير العادة يدخل المشاهد إلى صالة المسرح، الكل مضاء الخشبة والـصالة معـاً، الستارة مفتوحة، وأول ما يقتحم وجهك وعيونك لوحة(سوداء)متدلية في مقدمـة الخـشبة مكتوب عليها:

" في تمام الساعة التاسعة إلا ربعاً من صباح الخامس من حزيـران عـام ١٩٦٧، شـنّت إسرائيل – دولة تمثّل أخطر وأصعب أشكال الإمبريالية العالمية – هجوماً صاعقاً على الدول العربية، فهزمت جيوشها، واحتلت جزءاً جديداً من أراضيها. لئن كان الهجوم قـد كـشف بجلاء شراسة الإمبريالية وأخطارها المحدقة، فإنه قد كشف بجلاءٍ أكثر حاجتنـا لأن نـرى أنفسنا، لأن نتطلع في مرايانا لأن نتساءل: من نحن، ولماذا؟ "[١].

هكذا بدأت مسرحية ونوس(حفلة سمر من أجل ٥ حزيران) بتلك اللافتة، وهذا نهج ينتهجه بريخت في مسرحه والذي أطلق عليه المسرح الملحمي. هذا المسرح الـذي يعـدّ نظريـة متكاملة في المسرح الحديث، لأن هذه النظرية تعالج العملية المسرحية بكافة أبعادها، بمـا في ذلك كتابة النص، وإعداده، وطرق الإخراج ودراسـة البنيـة الـسينوغرافية للعـرض المسرحي، وتشمل أيضاً التأثير في المتفرج، إذ يدرك المشاهد أنه أمام حالـة جديـدة فـي المسرح العربي، فقد أدخل ونوس عناصر وصفية تفسيرية تتعامل مـع الجمهـور بـشكل مباشر، وخصوصاً عندما استخدم اللافتات، وهذه إحدى سمات المسرح الملحمـي. انطلاقـاً من تمهيد ونوس لمسرحيته التي بدأها باللافتة والتي تجعل المتلقي يـضع نـصب وعيـه مجموعة من الإجابات لما أثاره من أسئلة على اللافتة. فهذه المسرحية تدور حول محورين رئيسين: أولهما تقديم قراءة نقدية لواقع هزيمة حزيران من وجهتين أيضاً: الوجهة الأولى وهي وجهة نظر السلطة الحاكمة التي كانت سبباً رئيساً في هزيمـة حزيـران، والوجهـة الثانية هي وجهة نظر الجماهير المُغيَّبة.

أما المحور الثاني فيهدف إلى إشراك المتفرجين في إبداء الرأي والتمثيل أيضاً، وهذا هـو الهدف الأعلى الذي سعى إليه ونوس. فقد بدأ بإشراك المتفرج بالحدث مباشرة، فلجأ إلـى تأخير موعد بدء العرض إذ حشر مجموعة من الممثلين بين الجمهور مـن دون أن يـدري أحد، وأعطاهم صفات رسمية من رجال سلطة، ورجال عاديين آخرين فلاحـين ولاجئـين، وعلى الرغم من أن الصالة تعجّ بالناس، جلوساً ووقوفاً، وهذا ما يجعل المتفرج يتساءل لمَ

[١]- ونوس، سعد الله، الأعمال الكاملة،مج١،مسرحية حفلة سمر من أجل ٥ حزيران، دار الآداب، ط ١ ،بيروت ٢٠٠٤، ص١٢٦

هذا التأخير؟ إذ يحفز ونوس المتفرج منذ اللحظة الأولى للعرض، وعندما لا يجد المتفـرج جواباً لأسئلته حول التأخير، تمتلئ نفسه بالدهشة ومن ثم النقمة، ونراه وبشكل تلقائي قـد تدّخل وأصبح يطالب بحقه حول احترام أصحاب المسرحية له، وبذلك يكون قد وضع اللبنـة الأولى لتعليم المتلقي الاحتجاج والرفض، والمطالبة.

" – ما هذا؟ لسنا عبيد آبائهم..

– يا للمهزلة! أهو فندق أم مسرح؟

– إيه.... لم نأت كي ننام(ويزداد التذمر والقلق، أمّا الخشبة فما تزال خاوية)

– عطلٌ فنيّ

– كالخطأ المطبعي تبرير سهل لكل الحماقات.

– لعلها أزمة وراء الكواليس.

– أو أن الممثلين ضيّعوا أدوارهم.

– احتقار للجمهور على أي حال

– أو أنها مؤامرة إمبريالية "[1].

إذ كان من المفترض أن يبدأ عرض مسرحية صفير الأرواح، وبعد التذمر والتململ مـن الحضور ظهر مخرج العمل لكي يعتذر على تأخير العرض، شارحاً لهم أن كاتب النص(عبـد الغني الشاعر) لم يوافق على عرض نصه، وعندما يسمع المؤلف ما قاله المخرج يـنهض من بين صفوف المتفرجين، ويبدأ الحوار مع المخرج الذي على منصة العرض وكيف كـان يتصور المسرحية. وأثناء تصوير المخرج المسرحية تتجسد أحداث الحرب بـصورة بعيـدة جداً عن الواقع، ويكون الزمان حينها هو إحدى القرى الحدوديـة، إذ تظهـر مجموعتـان، واحدة يتزعمها المختار الذي يحثّ الناس على الرحيل من القرية لعدم قدرتهم على مواجهة العدو والمجموعة الثانية ولا يتزعمها أحد، لكنها تطالب بالبقاء والصمود، ولكي يتسنى لهم الصمود دون أن يمسّ الأعداء أعراضهم يقومون بقتل نسائهم، وأثناء هذه الأحـداث يثـار اللغط في الصالة. منهم الساخر، ومنهم المحتج على تصوير الحالة المذرية للحرب، ومن ثم يقرّ المؤلف أنه كان يسخر من المخرج، وقد جاراه ونفذ له المسرحية كمـا يبتغـي، لكنـه أحسّ بالندم، وشعر بأنه أخطأ، فطالب بعدم عرض نصه فيتنطح أحد المشاهدين قائلاً:

---

[1]- ونوس، سعد الله، الأعمال الكاملة، مج١،مسرحية حفلة سمر من أجل ٥حزيران، ص ٢٦-٢٧.

" ما هذه الحرب التي تصورها؟ الرجال هاربون، والأشباح تتراكض، هذه حربك لا حربنا منذ مئة عام لم نحارب. وعندما حدث الاشتباك امتلأت الشوارع بالناس. كنا نتعانق كنا نبكي من الانفعال و الحماسة. إنها حرب الأمل. لم نكن مذعوري الخطى كهذه الظلال السقيمة التي تعرضها علينا.

ويرد متفرج آخر: والله صحيح

وثالث: زغردت النساء عندنا في الحارة حتى بحّت أصواتهن"[1].

وبعد أخذ وردّ بين الصالة والمنصة، يحتار المخرج ماذا يفعل فيقترح على المشاهدين أن يقدم لهم برنامجاً في الغناء والرقص الشعبي، عوضاً عن العرض الذي ألغاه الكاتب. فيرفض الجمهور الذي في الصالة، لا بل يسخر من المخرج، وبعد ذلك يصعد فلاح عجوز خشبة المسرح ويدعى عبد الرحمن يسأل عن القرية التي كانت هنا – على الخشبة – قبل قليل، فيقلق المخرج ولا يعرف ما يريد، فيشعر ولد الفلاح- ويدعى عزت- بالحرج فيصعد الخشبة لإحضار والده، لكننا نراه يتدخل في الحدث ويشارك في النقاش.

"عزت: ماذا تريد أن تفعل يا أبي؟هذا لا يصح...

عبد الرحمن: ولمَ يا ولدي؟ السؤال ليس عيباً.

المخرج: يا عم هذه ليست قرية بالذات. إنها واحدة من قرانا. إنها كل قرانا.

عبد الرحمن: لا مؤاخذة .. أنا لم أتعلم في المدارس وعلى أيامنا لم تكن هنالك مدارس، لكن أيها المحترم .....

المخرج :(مغتاظاً) لا تنادني بهذه العبارة.

عبد الرحمن:سامحني. أنا فلاح جاهل، ولا أعرف أصول الكلام الصحيح بماذا تريد أن أناديك؟

المخرج : قل يا سيد. قل أي شيء آخر. ولكن يا عم ليس لدينا وقت كثير نضيعه. هناك برنامج نريد أن نتابعه. لقد كان ما رأيته قصة. والقصة كما تعرف تختلف عن الواقع "[2].

وفي الوقت الذي يستعد الموسيقيون لتوقيع لحن الميجانا يشدّ الابن أباه لكي يعيده إلى مكانه في الصالة فنرى الأب يتجه نحو ابنه بعنف ويقول:

---

[1]- المصدر السابق، ص١٤٢

[2]- المصدر السابق، ص١٧٥

"عبد الرحمن: هل تحسبني مخرفاً أم ماذا؟ أيها السادة إذا كان ما أفعله منقوضاً تستطيعون أن تقولوا لي ذلك في وجهي. والله حين رأيت ما رأيت فرطت دمعتي، وتخيلت أنني أرى ضيعتنا،(ملتفتاً إلى الوراء) يا أبا فرج ألم تتذكر ضيعتنا ؟!

أبو فرج: (من الصفوف الخلفية) ما لنا يا عبد الرحمن

عبد الرحمن: تعال وانظر من قريب. ستقول إنها ساحتنا، وإن كان المنهل أقرب إلى باب الجامع(ومن ثم ينضم إليهم أبو فرج)–هذه ضيعتنا. اسمها كفر زعرور. تعال يا أبا فرج(بينما ابنه عزت يناديه بصوت مكتوم) انزل يا أبي"[1].

يستمر الفلاح في التعرف على قريته، ويكاد المخرج يتمزق غيظاً من مقاطعة هذا الفلاح برنامج حفله الموسيقي الذي استعاض عنه بالمسرحية، بينما نسمع أصوات تطالب الفلاح بالمتابعة، ويغتصب الفلاح اهتمام الجميع وهو يحاور صديقه أبا الفرج عن هجر سكان القرية قريتهم، وعن معاناتهم في رحيلهم، لقد تركوا بيوتهم وحقولهم هاربين بأرواحهم فقط. يحتدّ المخرج، وينزعج، ويتضايق من احتلالهم المنصة، ولا يسمح لهم بالتدخل. بينما المؤلف يؤلبهم ويحثّهم على المثابرة بالطلب وكشف الحقيقة، فيزداد الحوار حرارة والذي يكشف أن هذه الحرب غير مفهومة، وأن الجنود الذين حاربوا لم يفهموها أيضاً، ومن خلال الحوار ندرك التصور الخرافي لجنود العدو وهو دليل قاطع على جهلنا بأعدائنا. فمنهم من يقول: "إنّ لعساكر العدو أجنحة. وآخر أقسم بأنهم ليسوا بشراً بل آلات من حديد تمشي وتتكلم رصاصاً لا يخطئ، وثالث يقول: إنه عاد من الحرب دون أن يرى العدو، بينما جنودنا ينهزمون وهم يبكون، ولا يعرفون ما حدث"[2].

ومن ثم بدأ كلّ واحد منهم يروي قصة نزوحه عن قريته، وكيف هم الآن لاجئون، لا يهنأ لهم بال، ولا يطمئن لهم قلب، ولا يرون إلا الذل والهوان

" أبو فرج: أينما توجهنا تستقبلنا الألسنة الغاضبة والوجوه العابسة.

عبد الرحمن: حتى اللقمة، نأخذها معجونة بالشتائم.

عزت: لقمة أفضل منها التسول.

أبو فرج: إي والله يا عزت أفضل منها التسول.

---

[1]- المصدر السابق، ص١٧٦-١٧٧

[2]- المصدر السابق، ص١٨٥

عبد الرحمن: صحيح أحياناً نجوع في ضيعتنا حين لا يهطل المطر، وتمحل المواسم نجــوع في ضيعتنا، إلا أنّ كرامتنا لا تداس أبداً.
أبو فرج: وماذا بقي من الكرامة! قلنا مرة جهنم أفضل من البقاء، فبصقوا في وجوهنا.
عبد الرحمن:(يغصّ في البكاء) ليت أمي لم تحبل بي.....يا خيبــة العمــر! إي والله عــرف وجهي البصاق قبل أن تطويني الأرض"[1].
ويكثر الاحتجاج، ويتلمس الكثير من خلال الحوار واقعهم الذي آلوا إليه، فمنهم من يقــول إنهم هم المسؤولون عما حصل لهم...غير أن الكلام لم يعجــب الجالــسين فــي الــصفوف الأمامية، فيعطي أحدهم إشارة، فيقترب منه مجموعة من الرجال، يهمس بآذانهم فيتوزعون على مخارج الصالة، ومن ثم تظهر فرقة الرقص الشعبي، ويتــأهبون للــرقص، والفــلاح والرجل الآخر مازالا على المنصة، والمخرج يحاول إنزالهما، بينما ترتفع أصوات الحضور من الصالة بأن يدعهما يتكلمان، ونسمع أصواتاً من الصالة تقول:
" متفرجون: - يا له وقتاً مناسباً للرقص والغناء
- العدو أقرب من رمية الحجر وهو يقدم لنا رقصاً وغناءً.
يحاول أحد الحضور من الصالة يعود مرعوباً وهو يهمس: إنه ممنوع الخروج "[2].
وتنتشر كلمة ممنوع في أرجاء الصالة بين الحضور. بينما الفلاحان يتابعان حوارهما حــول النزوح وما لاقوه من حيفٍ وضيم بعد هذا النزوح، فنسمع صوت أحد المتفرجين
" المتفرج: لماذا خرجتم حتى قبل أن تبدأ الحرب؟
ويحاول أن يعتلي المنصة أيضاً بينما المخرج يمنعه قائلاً: لا أيها الــسيد. أرجــوك. هــذه فوضى لا يمكن أن نقبلها. للمسرح حدود يجب أن تُحترم
(المتفرج يواصل صعوده قائلاً): اسمح لي. هي أسئلة لابدّ أن تطرح. أفهم موقفك وأعــرف أن المتفرجين عادة يخبئون ألسنتهم في أفواه مغلقة.
(يمنعه المخرج) إنك تضيع الوقت. أرجو أن تكون قد جلست في مكانك لترى جيداً روعــة رقصنا الشعبي.
المتفرج:(يرتفع صوته) أنت وفرقتك الشعبية! ياللعيب! أتظن أن كل ما يشغلنا هو ساعة من الرقص والغناء؟ اذهب وفرقتك الشعبية إلى بلاد ليس لها مشاكل. أما هنا فنحن فــي بــلاد

---
[1]- المصدر السابق، ص١٨٨
[2]- المصدر السابق، ص١٨٦

فيها خيام. فيها ناس تركوا قراهم ولا يعرفون لماذا ؟ أتسمعني .. الدمل ينزف. والميجانا لا توقف نزيف الدمامل"[1].

ويستمر الحوار مع الفلاح الذي يشرح أن لا أحد يزور قريته إلا الدرك وجباة الضرائب، وقد روى أنّ في أحد الأيام زارهم رجل غريب في عينيه صفاء الينابيع وخضرة الحقول. كان يحمل بندقية، لكنه لم يكن يرتدي لباس الجنود، كان فلاحاً مثلهم سرق الغزاة بيته وحقله، وعندما منعه الحكام من استعادة حقه طوال سنوات، حمل بندقية ليستردّ حقه. ويستمر الحوار لتكريس البطل الثوري الذي رآه الفلاح، وهذا يؤكد أن ونوس في عمله المسرحي، يضع مشروعاً نضالياً شعبياً بعد فشل الحكومات في التصدي للمشروع الصهيوني التوسعي.

"إنّه مشروع البطل الثوري الخارج على إرادة الحكام، وإنّه(المقاومة الشعبية) التي اشتعلت شرارتها لحظة، ثم انطفأت من قبل السلطان، إنه يشير إلى الطريق الصحيح . فالحرب النظامية سلطانية، ولا يعرف الشعب ماذا يخبئ الحكام فيها من أحابيل وعقابيل"[2].

وبذلك نرى نمو المقاومة الفلسطينية، حين كرسها بوصفها بنية دلالية في النص. ويجاهد المخرج كي يعيد الهدوء إلى الصالة ولكن عبثاً إذ نراه يصرخ بين لحظة وأخرى:

" المخرج: هل أصبح المسرح ساحة عامة؟

(وحين يستعيد رباطة جأشه) يقول: أيها السادة. بلغت حدها. اتركوا للفرقة مسرحها... وتفضلوا إلى أماكنكم"[3].

حينها نسمع الفلاح وهو يستنكر هذه الأفعال، ويحتج على أمةٍ مهزومة لا يشغلها سوى الفقس والرقص، فنراه يصرخ في أحد أعضاء الفرقة

"المتفرج١: قفوا... هذا مخجل، كيف تقبلون أن ترقصوا؟

عضو من الفرقة: نحن موظفون.

المخرج: فعلاً إنه معيب، لم يبق إلا أن تطردونا من المسرح.

المتفرج٢: نحن أيضاً من حقنا أن نتكلم.

المخرج: كلا ليس من حقكم أن تتكلموا. الخشبة لنا ومقاعد الصالة لكم.

---

[1] - المصدر السابق، ص١٨٩- ١٩٠

[2] -عزام، محمد، مسرح سعد الله ونوس بين التوظيف التراثي والتجريب الحداثي، دار علاء الدين، دمشق، ٢٠٠٣، ص١٨٢

[3] - ونوس، سعد الله، الأعمال الكاملة، مج١،حفلة سمر من أجل ٥ حزيران، ص ١٩٥ - ١٩٦

المتفرج١: قلت لك حاول أن تكون متفرجاً، وسيعلمك هذا كثيراً مما تجهل"[1].

ويعلو العراك والضجيج، بعض المتفرجين يريد أن يخرج من هذه المشكلة بينما الرجال المنتشرون يمنعونهم من الخروج، ويتساءل البعض: هل نحن في مسرح أم في سجن، فقد اختلطت الأوامر والأمور على الجمهور، وكما النار بالهشيم تسري كلمة سجن في الصالة، ويصعد المتفرجون إلى المنصة، وكأنه استيلاء بينما المخرج لا حول له ولا قوة يركن هادئاً وخائفاً، ويشتدّ الحوار بين الجالسين في الصالة والذين استولوا على منصة العرض، وكل يعبّر بحرية وباللغة التي يستخدمها في حياته العامة. منهم من يتهم المهجّرين الذين تركوا قراهم دون أن يطردهم أحد، والآخرون يردون عليهم بأنهم وقراهم منسيون، ولا أحد يحفل بهم، حتى معلمي المدرسة لم يحبوهم ولا يحبون قراهم.

"عزت: جاء معلمون إلى مدرسة ضيعتنا، كل سنة يأتي معلم. لكنهم جميعاً لم يكونوا يحبون الإقامة عندنا.

أبو فرج: نعطيهم أفضل غرفة في الضيعة، ونكرمهم بكل ما نملك.

عبد الرحمن: ندعوهم إلى بيوتنا، ونرحب بهم في مجالسنا، ونحترمهم كالدرك.

عزت: غير أنهم جميعاً لم يكونوا يحبون بيوتنا ولا مجالسنا، ونادراً ما يتحدثون معنا. كانوا يشتمون من أرسلهم إلى ضيعتنا، ويتوسطون للانتقال"[2].

وكلما اشتدّ الحوار اتضحت الرؤية، وهي المحصلة التي يريدها ونوس في هذا النص المسرحي، فقد أدرك المتحاورون أن المقدمات التي حصلت قبل الحرب هي بالضرورة تؤدي إلى الهزيمة لكن المسؤولية تقع على الجميع. إني مسؤول. إنك مسؤول. كلنا مسؤولون. ما من أحد يستطيع أن يجد مخبأً من المسؤولية. لكن مسؤولية العامة سببها الخوف، الخوف الذي زرع في النفوس، وأصبح الكل يخاف الكل، ولا أحد يأتمن بأحد. فنجد هذا الحوار بين اثنين ممن يكرسون حالة الرعب والخوف.

"– لا تتكلم. الكلمة فخ. من أجل المصلحة الوطنية اقطعوا ألسنتكم. وقطعنا ألسنتا. لا تنسَ أن للمصلحة الوطنية سجوناً لا تنفذ إليها الشمس ولو مرة واحدة في العام. والشعب يتحول إلى ملايين الألسنة المقطوعة في أفواه مغلقة، خلف الأبواب المغلقة، وملايين الآذان المسدودة، تعوي فيها كلمات واحدة من الأكاذيب والتفاهات، وملايين العقول الملغاة في

[1]- المصدر السابق، ص١٩٦-١٩٧

[2]- المصدر السابق، ص٢٠٢.

البراري وعلى الأرصفة.....لا تنظر حولك...لا تدّس أنفك فيما لا يعنيك، ما الذي يبقى من صورة للمرء إذا ما قطع لسانه وأنفه، وسدّت أذناه وعيناه، وألغي عقله– هذا هو وجودنا الحقيقي– لقد تحول الشعب إلى مجرد ظل باهت، ولم يبق له من حقوق سوى المقاهي والصلاة والشاي والنرد وأوراق اللعب والحشيش والتناسل والأغاني. وهذه بعض وسائلهم لكي لا يبقى للشعب حقوق"[1].

إذن هكذا أرادها ونوس كشفاً ومكاشفة. في(حفلة سمر من أجل٥حزيران)، كان ونوس واضحاً ومباشراً حتى الوجع، عرّى السلطات وكشف همّ الشعب، وأعلن بشكل مباشر أن الشعب مكبل بكل ما أوتيت السلطات من وسائل. كمّ الأفواه، وإخماد العقول والنفوس وإلهاء السابلة والدهماء بما يفرح قلوبهم من تفاهات ومخدرات بكل أشكالها. ومن يخرج عن ذلك فالسجون تستقبل الخارجين عن أولي الأمر ومن لفّ لفيفهم. وبينما الناس في صالة العرض وهم يتحاورون، نرى المخرج وكأنّ عوده قد اشتدّ عندما يرى الموسيقيين قد بدؤوا بالانسحاب، فيجنّ جنونه ويتهم بأن ما يحدث هنا مؤامرة على الوطن والمواطنين الشرفاء، وقد يصرّح أن وراء هذه المؤامرة أصابع أجنبية، وهذا ما يخل بالأمن والمصلحة العليا للدولة، ويختل توازن المخرج حين يسمع من على المنصة والصالة معاً أهزوجة

"يا ولد يا ابن المرعوبة.

دعْ أمك واطلب بارودة.

البارودة خير من أمك

عشرة منها تحمي بلدك"[2].

في هذه الأثناء يجنّ جنون المخرج ويشتبك مع الحضور على المنصة، ويحاول دفعهم، وفي لحظة حاسمة يقف رجل كان جالساً في الصف الأول، وذو هيئة رسمية جداً وجهه غاضب، ومن إشارة من يديه لحراس الأبواب نرى هؤلاء الحراس يتوزعون كما البرق في أنحاء الصالة، ويحاصرون كل الحاضرين في صالة العرض، وأسلحتهم في أيديهم، ومن ثم يصعد الرجل الذي أعطى الأوامر إلى منصة العرض، فنسمع همساً في الصالة(فخامته..جلالته..) بينما رجال السلطة يلقون القبض على من يعدّونهم مشاغبين لكي يلقي فخامته خطبة عصماء في الناس:

---

[1]- المصدر السابق، ص ٢٠٦-٢٠٧

[2]- المصدر السابق، ص ٢٢٠.

" أيها المواطنون، يا جماهير أمتنا المجيدة، إن الاستعمار وزبانيته من الكفرة وأعـداء الله والشعب يتخيلون أنه صار ممكناً النيل من نظامكم العظيم الذي أفرزتـه آلاف مـن سـنين النضال، وأجيال من الضحايا والمكافحين...."[١]

وتنتهي المسرحية بقول أحد الحضور

" المتفرج٣: الليلة ارتجلنا. "أمّا غداً فلعلكم تتجاوزون الارتجال"[٢].

بهذا يكون ونوس وضّح وبشكل مباشر الموضوع المتضمن للحدث. وهو هزيمة حزيران، والتي كانت وراء رغبته التوجه المباشر إلى المتفـرجين، بقـصد مخـاطبتهم وإشـراكهم بالحدث مما ترتب عليه تحطيم الجدار الرابع، وكان أشبه بترجمة درامية لاتفاق سابق بـين المخرج والمؤلف – ضمن النص– إذ جاء بشكل مسرح داخل المسرح وبمعنى آخـر كـان عرضاً لعرض ناقص مما يتشابه مع الكاتب الإيطـالي بيرانـديللو ونـصه الـشهير(سـت شخصيات تبحث عن مؤلف) بيد أن الفرق الكامن بين شكلي عرض كـل مـن بيرانـديللو وونوس أن الأول يقدم عرضه من خلال الصراع الذي ينشأ بين مختلف العناصر المـشتركة في العرض الفني، بينما ونوس يقدّم نصه عبر محاولة" إشـراك الجمهـور فـي الاحتفـال المسرحي والتفاعل الواعي معه. إضافة إلى كونه يستعين بتـشخيص شـهود مـن بـين الجمهور يصعدون إلى خشبة المسرح ويحكون بكلمات بسيطة ما حدث "[٣].

فقد أسهم ونوس في تحفيز بعض المتفرجين من غير الممثلين، وأراد" أن يكون الجمهـور جزءاً من الممثلين، أو نوعاً من الجوقة إلى حدّ ما. وهو ما يريده الكاتب المـسرحي سـعد الله ونوس"[٤].

ولعل مثل هذه الاستجابة العفوية تعدّ من أهم إنجازات ونوس النصية لأنه طوّر بذلك المعنى العام لماهية النص المرتجل. إذ تحولت مسرحية(حفلة سمر من أجل٥حزيران)إلى شكل من أشكال المحاكمة، أدان فيها كل من كان وراء هذه الهزيمة. وقد حقـق ونـوس فـي هـذه المسرحية مقولة أن المسرح عمل جماعي – حتى على مستوى الشخصيات – فقـد كانـت البطولة في هذه المسرحية جماعية تماماً، كما هو الحال في المسرح الملحمي والتـسجيلي وكانت الشخصيات رموزاً لمواقف وانتماءات طبقية وفكرية، ولعل ذلك هو السبب الذي حدا

---

[١]- المصدر السابق، ص٢٢٧.

[٢]- المصدر السابق، ص٢٢٨.

[٣]- اسماعيل ، فهد اسماعيل، الكلمة الفعل في مسرح سعد الله ونوس، دار الآداب، بيروت،١٩٨١، ص ١١٢.

[٤]- قطاية، سلمان، المسرح العربي من أين وإلى أين، اتحاد الكتاب العرب، دمشق،١٩٧٢، ص ٤٣.

بالمؤلف لأن يتجاهل التعرض للسمات والملامح، وكذلك الهموم الذاتية لكل شخصية، لكنه وفّق بينهما كأصوات يكمّل الواحد منهما الآخر، ضمن إيقاع شامل يحكي قصة هزيمة حزيران. ونظراً لأهمية الحدث الكبير الذي حصل في حزيران، ومدى تأثيره في القطاعات كلها عموماً، اعتمد ونوس على تقديم مجموعة من وجهات النظر عبر نماذج مسرحية جاءت من خلال الشخصيات في النص لكن حرارة الحدث وأهميته دفعت النص المسرحي إلى المباشرة السياسية، مما جعل النص لا يعتمد على التصاعد الدرامي، وإنما على الجمع التراكمي بقصد الكشف عن أبعاد الحدث وأسبابه، ومسبباته، والآثار المترتبة عليه. وهنا يقترب ونوس من رائد المسرح السياسي بيسكاتور عبر تحطيم الشكل الدرامي للنص المسرحي. إذ دفع ونوس نصه إلى أحداث ما ورائية بهدف تحليل واقع الهزيمة، كما يقترب من بيتر فايس رائد المسرح التسجيلي حين يشارك الجمهور في الحوار، وتبادل الرأي وكأننا في محكمة لكنها غير تقليدية، لأنه يحاكم سلطة الخشبة المسرحية "محاكمة لا تكشف فقط التطابق بين الخشبة والسلطة، بل تظهر هذه الخشبة رمزاً مجسداً للسلطة"[1].
ونستخلص أن ونوس الذي كتب(حفلة سمر من أجل٥ حزيران)، كان هدفه الأعلى خلق مسرح يوقظ المشاهد من أجل التطلع إلى واقعه والبحث عما أودى به إلى هذا الواقع من خلال نظرة تحليلية لواقع معيش عبر الاجتماعي والاقتصادي الذي يؤدي بالضرورة إلى السياسي، وهنا بيت القصيد عند ونوس الذي أراد أن يعمّق مشروعه التسييسي عبر نصوصه المسرحية التي تُعنى بالسياسة من خلال" مسرح سياسي يحفز متفرجيه على التغيير، إضافة إلى أنه كان جريئاً في عرض ما يريد. منطلقاً من المؤثرات الاجتماعية والسياسية والفكرية التي تقف وراء عمله ككاتب "[2].
ومن خلال هذا النص الحزيراني بامتياز، والحقائقيّ بوحشيته، والقويّ بصفعه، يكون ونوس قد أسّس حقيقة لكتابة نص مسرحي سياسي، كشف التأثيرات الحزيرانية على الناس والسلطة معاً، وما أفرز كل منهما. إذ تجلى الهمّ الحزيراني عند ونوس الذي عذبته هزيمته، وجعلته كالمضروب في روحه، فأفرز وجعه الوجداني هذا النص الذي يوضح بشكل كبير أن الصراع مع العدو لا يتم إلا بالمقاومة التي يتبناها الناس أصحاب المصلحة العليا في الدفاع عن قضيتهم وعن أنفسهم. ولكي يصل المواطن إلى هذه اللحظة، لابدّ له

[1]- سعيد، خالدة، لغز النص القاتل بين السلطة الكاتبة والرأس المكتوب، مجلة الطريق، عدد٢، بيروت، ١٩٨٥، ص ٢٠٠.
[2]- المشايخ، محمد، المسرح الحديث عند سعد الله ونوس، مجلة الأقلام، عدد ٦، بغداد، ١٩٨٠، ص٩٣.

من أن ينتزع حريته، ويخلق مناخه الديمقراطي، بكل أسباب الخلق ومهما كانت التضحيات، وأن يعي بأن لا سلطة، ولا قبيلة ولا عشيرة ولا طائفة تعطي هـذه الحقـوق، لكـن هـذه الحقوق تنتزع انتزاعاً وهذا ما أراده ونوس في خلـق مـشروعه التسييـسي مـن خـلال نصوصه المسرحية السياسية، " لقد طرح ونوس مفهوماً جديداً للمسرح يتناسب و مواقفـه الفكرية، وهو المسرح التسييسي، الذي يعد خطوة أعمق من المسرح الـسياسي، لأنـه لا يقوم على طرح القضايا السياسية فقط، وإنما يعمد إلى تسييس الطبقات الكادحة، التي مـن المفترض أن يتوجه إليها، مع الاهتمام بالناحية الجمالية"[١].

وقد كانت مسرحية(حفلة سمر من أجل ٥ حزيران)، أحد النماذج لهذا المشروع وأهـم الركائز لخلق نص مسرحي يمتلك خصوصية شعبية. ويقول ونوس حول هـذه المـسرحية مختصراً تجربته وهو يكتبها، وكأنه أحسّ بخيبة أمل كبيرة، جعلته بعد سنين مـن البحـث يدرك أسباب ذلك. "وأنا أمضي في كتابة(حفلة سمر...) لم أفكر بأصـول مـسرحية...كـان أدونيس أول ما هزني حين كتب لي(إنها مدهشة.. تكنيكياً بصفة خاصة)... ثم كانت خيبـة الأمل حين عرضت المسرحية بعد منع طويل...ينتهي بتصفيق الختام. ثم يخرج الناس كمـا يخرجون من أي عرض مسرحي، يتهامسون أو يضحكون، ثم مـاذا؟ لا شـيء آخـر، لا الصالة انفجرت في مظاهرة، ولا هؤلاء الناس الذين يرتقون درجات المـسرح ينـوون أن يفعلوا شيئاً. ويستكين الكاتب للواقع بعد أن تداعى الحلم وتبدد. إن الكلمة كلمة. والمـسرح مسرح. وإن الكلمة ليست فعلاً، وإن المسرح ليس بؤرة انتفاضة "[٢].

فهل أحسّ ونوس أنّه هُزم بعد أن كتب مسرحيته حفلة سمر، فكانت هزيمتـه مزدوجـة. هزيمة من الحكومات التي تسببت في كسر الوجدان العربي إلى أمـد بعيـد بعـد هزيمـة حزيران، وهزيمة الناس الذين خذلوا مشروعه المرحلي عبر حفلة سمر" وكان الحلم ينـأى منطوياً في سراب أو وهم. نعم....تبدد الحلم وانطوى، أما الإشكال فبقـي فـي مـواجهتي يقلقني، ويدفعني إلى رحلة بحث جديدة. كيف أصوغ(الكلمة – الفعل) وكيف أنجز بالكتابـة طموحاً مزدوجاً أو ربما متعارضاً !. أم أن هذه المحاولـة مـستحيلة، ومحكومـة دائمـاً بالإخفاق !"[٣].

---

[١]- حمو، حورية، تأصيل المسرح العربي عند ونوس، الحياة المسرحية،عدد٤٥،دمشق، ١٩٩٨، ص ٦.
[٢]- ونوس، سعد الله، الأعمال الكاملة، مج٣، ص ٢٣٨-٢٣٩.
[٣]- المصدر السابق، ص ٢٣٩ .

لقد لامس ونوس وجع الناس واقترب منهم كثيراً في هذا النص المسرحي مؤكداً واقعيته ضمن مفهوم سياسي مباشر" من أجل إضفاء الطابع الواقعي على العرض، ناشداً المزيد من مشاركة المتفرجين"[1]. لأن إشراك المتفرج يجعله مهتماً بقضاياه الاجتماعية والسياسية، و ينتج عن ذلك وعي سياسي لما يدور حوله، وما يحاك ضده وبذلك يكون ونوس قد أدرك أن ما حدث في سبعينيات القرن العشرين هو" انقلاب جديد وواسع في مجال النتاج المسرحي. فقد تم التوجه نحو أهداف جديدة. فالنصوص والعروض تظهر العودة إلى مسرح عام، وهي إذ توضح شيئاً فشيئاً أهدافها، ينتهي بها الإعلان عن توجهها السياسي الصحيح"[2].

وهذا ما يجعلنا نقول إن سعد الله ونوس يدرك جيداً أبعاد العلاقة الوثيقة بين المسرح والسياسة، فهو ركز على الصراع بين الجماهير المغلوب على أمرها والمغيبة، و السلطات التي تستغل الجماهير وتجعلهم يدورون في دوائر مغلقة، غارقين في وهم الخلاص.

وبدأ ونوس البحث نحو مشروع آخر يحرك وجدان الناس المهزوم. وخصوصاً بعد أن أدركت الأنظمة السياسية المهزومة بأنها إذا لم تجد ما يبرر الهزائم ستوقع نفسها بإشكاليات، فبدأت الأنظمة العربية تجد سبلاً لترميم هزائمها بامتصاص الآثار التي نتجت عنها، ومن ثم بدأت تتكيف مع هزيمتها، وتُمنّي شعبها بالانتصارات القادمة، وترتب أولوياتها لمواجهة الهزيمة بالعسف والقمع في مواجهة الناس الذين يحلمون، والذين لا يخفون عدم رضاهم عما حصل بعد هزيمة حزيران. وضمن هذا المعترك كان لابدّ له من لحظة تأمل ومراجعة، خصوصاً بعد أن أحسّ بأن مشروعه في مسرحية حفلة سمر قد تصدّع، فلابدّ من التأمل في أسباب هذا الصدع، فلم يجد ما يقوله إلا محاولة أخرى عبر نص جديد يبحث علاقة الشعب مع حكامه معتمداً على أمثولة شعبية، يحاكم من خلالها الناس والسلطة معاً وكأن ما يفكر به بعض من ردّ الفعل الذي جاء بعد أن خذل الناس طموحه وطموحهم في مسرحية(حفلة سمر من أجل ٥ حزيران).

يقول جينيه: " زرت مصر آواخر عام ١٩٦٧. كانت القاهرة بعد الحرب خالية من السواح، ركبت تاكسي وذهبت إلى الأهرام، عرفت أن السائق يخطئ الطريق. فتحت الخريطة وأشرت

---

[1]- الشيخ أحمد،لبانة،تطور الشكل الفني في مسرح ونوس،الحياة المسرحية،عدد٥٤،دمشق، ١٩٩٨،ص ١٦.
[2]- باندولفي، فيتو، تاريخ المسرح، ج٥، تر:الأب الياس زحلاوي، منشورات وزارة الثقافة، دمشق ١٩٨٩، ص٢٣٧.

إلى الطريق الصحيح فاكتشفت أنه أمّيّ وأنه لا يعرف كيف يقرأ الخريطة، لحظتهـا فهمـت أحد أسباب هزيمة حزيران"[1].

" ولأن المسرح يفرض حواراً، فقد بدأ الحوار، بدأ بصوت عالٍ مع النفس ومـع الآخـر ليعكس الهموم والأحلام، ويهجس بالآتي. هذا عدا عن كون المسرح مرآة يرى فيها الناس أنفسهم والآخرين،كما يقول الأحلام المجهضة والوجع الحقيقي الذي قـد لا يـرى أو يقـال بوضوح دائماً"[2].

---

[1]- ونوس،سعد الله،مع جان جينيه حوار وتحليل،مجلة الكرمل،عدد٥،فلسطين،طباعة نيقوسيا،١٩٨٢، ص٣٠
[2]- نقلاً عن: منيف،عبد الرحمن، الطفل الذي رأى الملك عارياً، مجلة الأهالي القاهرية، القيم،علي، العودات، حسين، م.يوسف، حسن، الأصداء الأولى للرحيل، وزارة الثقافة،دمشق،١٩٩٧،ص ٥٠.

• (الفيل يا ملك الزمان) * والبحث عن رؤى حرة وواعية:

الفيل يا ملك الزمان هو النص الثاني الذي كتبه ونوس في مرحلته الثانية– مرحلة التسييس– وقد كتبت هذه المسرحية بعد حفلة سمر وفي العام نفسه، وكأن ونوس تشغله في هذه المرحلة قضية تسييس المشاهد، فأراد أن يؤكد عبر نصه الفيل يا ملك الزمان فهماً أعمق لمفهوم السياسة في المسرح، إذ تناول ثلاث قضايا بشكل مباشر، قضية الفرد وقضية الجماعة، وقضية الوطن. وقد يظن ظان أن تصوير القضايا الثلاث هو تراجع عن مفهوم سابق أثاره في بداية مشروعه السياسي في المسرح، وهو لُحمة الجماعة، لكن في نص الفيل نرى اللُحمة تتجذر أكثر على الرغم من المعالجة المنفردة لكل قضية من القضايا الثلاث حين يضعها جميعاً في بوتقة واحدة، هي بوتقة البحث عن الخلاص ضمن أسس معرفية، وبعيدة عن التضليل والشعارات، وهؤلاء جميعاً يصبون في مصلحة الفرد الذي هو جزء من الجماعة التي تعنيها بالمحصلة مصلحة الوطن. وفي هذا النص نجد المفهوم المعرفي هو الملح جداً، من خلال البحث عن الخلاص فقد نظر ونوس ضمن هذا المنظور الذي عالجه بمسؤولية عالية مسؤولية مشبعة بالحس الإنساني، على الرغم من قسوة التوصيف.

"الرجل٣: كان الأولاد يلعبون في الزقاق حين دخل عليهم الفيل. شخر شخيره المعتاد... وأسرع الخطى لا مبالياً بشيء...خاف الأولاد، وجروا هاربين. إلا ابن محمد الفهد تعثر وارتمى. ولشدة رعبه لم يستطع النهوض من عثرته ، فأدركه الفيل...وداس فوقه"[1].

لكن هذه القسوة هدفها الحثّ على البحث عن أدوات تجعل المتلقي يحتقن، ويدرك أن ردّ فعله يجب أن يكون معرفياً لا ارتجالياً عاطفياً، فالمعرفة تبلور الجوهر الإنساني لكل من الفرد والجماعة معاً، والسعي لمعرفة حدود صيانة الوعي الإنساني، والدفاع عن هذا الوعي. لأنه عندما يتلمس المرء حالة الوعي، يشعر مباشرة بحاجته إلى الحرية، فالحرية فعل فردي جماعي متلازم. الفيل يصول ويجول في أنحاء المدينة كلها ولا أحد يمتلك القدرة على فعل أي شيء، لا على مستوى الفرد، ولا على مستوى الجماعة، فليس لهؤلاء الناس خيار، لأن الخيار هو نتاج الحرية، وغياب الحرية عبر الممارسات المضادة، يؤدي إلى فقدان الفرد والجماعة خواصهما الإنسانية. هذا ما حدث فعلاً في مسرحية الفيل يا ملك

*- مسرحية الفيل يا ملك الزمان كتبها سعد الله ونوس عام ١٩٦٨، أخرجت في سورية وفي البلاد العربية .
[1]- ونوس،سعد الله،الأعمال الكاملة، مج١، الفيل يا ملك الزمان، دار الآداب، ط ١،بيروت، ٢٠٠٤، ص٥٥٧.

الزمان، وفيها فيل الملك يفعل ما يريد، ولا أحد يستطيع أن يمنع أي فعل من أفعاله، يــزرع الخوف في نفوس الكبار والصغار من الرعية المستلبة التي لا تملك أي خيار سوى الطاعة وهذا ليس خيارها، إنما خيار الملك. فيل الملك يخلّف الدمار، دمــار كــل شـــيء، فطالمــا النفوس مدمرة، فلا أسف على شيء، وما من أحد يستطيع أن يرفع يديه فـــي وجــه هــذا الفيل، فالهمم مستلبة طالما أنه ليس هناك حرية، فيل طاغية لملك أكثر طغياناً، وإذا كانــت هناك أصوات فهي أصوات بكاء على ما أحدثه فيل الملــك، وإذا كــان هنــاك بعــض مــن احتجاج، فهو احتجاج خجول لا يتجاوز النفس وبواطنها، فالرعب يــسيطر علـــى نفــوس الشعب وعقولها ولا أحد يقول سوى لا حول ولا قوة إلا بالله، وإن قيلت تقال إما بالصلاة أو بين الإنسان ونفسه هي كلمة واحدة تقال(أتنسون أنه فيل الملك) وقد تأتي تحذيراً من مغبة الوقوع في القيل والقال عن الفيل. فما أدراكم لو قيل هذا الذي قال...عن الملك !!.

أراد ونوس بهذا العمل أن يقدم لنا مجموعة من الناس، هم بالأساس الشعب، وهذا هــو نموذج لشعب غير مسيس" وهكذا يمكننا أن نقول إن الفيل يا ملك الزمان تكــشف الــسلطة الديكتاتورية وتدينها لكنها لا تعفي الشعب غير المسيس والخائف من الإدانة"[1].

لقد استقى ونوس هذه الحكاية من الموروث الحكائي الشعبي، وبلورها بصيغة سياسية عبر ثلاث لوحات يقدّمها في مسرحية قصيرة، تحمل في مضامينها رؤية جديــدة عنــد ونـــوس لمفهوم السياسة والتي لا يمكن أن توجد إن لم يكن هناك سياسيون، وهذا أحد أهم مشاريع ونوس في مرحلته الثانية للكتابة المسرحية بخلق فئة مسيسة من الناس، حتى تقود الحركة السياسية بالعموم. فقد ظن بعضهم أن ونوس بهذا النص يسعى لتأصــيل المــسرح، لكنـــه يدرك جيداً أن استلهام حكاية من التراث، أو التاريخ العربي لا يكفي لتأصيل المسرح

" لا لم تخطر ببالي إطلاقاً مسألة تأصيل المسرح عبر اختيار حكاية شعبية. ربما خطر ببالي أن استلهام إحدى حكايات التراث، وهذا واضح في(الفيل يا ملك الزمان) يمكن أن يحقق لي فرصة لكي يتأمل الجمهور(أمثولة) يعرفها، بصورة أكثر عمقاً وصفاء. أي أنـــه لا يؤخــذ بسيرورة الحكاية، لأنه يعرفها مسبقاً، وإنما يكون العرض بالنسبة له فرصـــة لتأمــل هــذه الحكاية وتدبّر العبرة المستخلصة منها"[2].

---

[1]- محمد، نديم معلا، الأدب المسرحي في سورية "نشأته تطوره"، مؤسسة الوحدة للطباعة والنشر، دمشق،١٩٨٦ ، ص١٣٢.

[2]- حفار،نبيل،حوار مع سعد الله ونوس، مجلة الطريق، عدد٢،نيسان \أيار،١٩٨٦، بيروت، ص١٠٣-١٠٤.

فالفيل يا ملك الزمان هي استكمال لما أثاره حول الهزيمة في مسرحية(حفلة سمر من أجل٥ حزيران)، إذ إن الناس في حفلة سمر من أجل ٥ حزيران كانوا أكثر دهشة، وأكثر واقعية وأكثر تضرراً من الهزيمة ذاتها، لأننا نجد في هؤلاء الناس صورة الإنسان العربي ذي التكوين الاجتماعي والثقافي المحدد، لكن في الفيل يا ملك الزمان حدد ونوس نوع المثقف المتمثل بزكريا، أحد شخصيات مسرحية الفيل يا ملك الزمان، هذا المثقف الذي يحاول أن يثير الهزيمة عبر قراءاته وعبر ثقافته النظرية المسلوخة عن الواقع، وعن الحياة اليومية لهذا الشعب، هذا المثقف صورة أخرى من صور الإنسان العربي متمثلاً بزكريا في مسرحية الفيل يا ملك الزمان، الذي يتحول إلى انتهازي يطلب رضى الملك وتزويج فيل الملك بفيلة كي تتناسل الفيلة. وهنا يسجل ونوس حالة متقدمة بقراءته الناس بعد هزيمة حزيران، إذ يكشف بوضوح ومباشرة زيف البرجوازية الصغيرة التي تقتات على مصائب الناس. ففي اللوحة الأولى في مسرحية الفيل يا ملك الزمان نرى الفيل يصول ويجول في أنحاء المدينة، يدهس طفلاً ويدوس في بطنه، فتكبر المصيبة عند الناس، لكن الخوف هو السيّد المسيطر على الشعب الصامت والعاجز على الرغم من أنه مقموع ومهزوم.

" الرجل٢: جئت تماماً بعد وقوعه. سمعت صراخاً يذبح القلب فركضت أسأل عن الخبر. يا ويل أمه!

الرجل٣: منظر يفتت الكبد. رأيته بعيني يصير عجيناً من لحم ودم. داس على صدره، بل في أسفل الصدر. رأيت بعيني كيف انبعج بطنه واختلطت أحشاؤه بتراب الزقاق.

الرجل٢: أستغفر الله العظيم(كل الذين يدخلون ينضم بعضهم إلى بعض ويتجمعون في الزقاق)

الرجل٣: لم يبقَ لجسمه شكل. كتلة ممعوسة من اللحم والدم. اللهم أبعدْ عنا البلى. يدور رأسي كلما تصورت منظره، لملموه من الزقاق كما تلم البيضة المكسورة.

الرجل٢: يا ويل أمه!

الرجل٣: أرأيتم إلى البيضة حين تسقط على الأرض؟ والله هكذا كان جسمه. كمية من الدم والأمعاء متناثرة على أرض الزقاق"[1].

---

[1]- ونوس ، سعد الله، الأعمال الكاملة،مج١، الفيل يا ملك الزمان ،دار الآداب ، بيروت،٢٠٠٤،ص٥٥٦

نرى من الحوارية السابقة مجموعة من الأقوال فقط، الرجل الثالث يوصّف، بينمـا الثـاني يولول، ولا نرى أفعالاً على الإطلاق. وهذا ما أراد ونوس أن يقوله إننا نحن العـرب أمـة صوتية، تهلل وتندب وتوصف من دون أي فعل يغيّر.

وبذلك يكشف ونوس الهزيمة الداخلية لدى الشعب العربي، الذي قوّضته هزيمة حزيـران وهزته من الداخل أيضاً، لذا نرى الشعب قاصراً عن أداء أي فعل. فكل ما نراه جاء نتيجـة لانعدام الحرية عند الشعب، ففي غياب الحرية يتحول الشعب إلى مجـرد كتـل أو كائنـات بيولوجية مشغولة، وبدافع الغريزة عن تحقيق بقائها من دون الاهتمام بكيفية هذا البقـاء. وفي مثل هذه الحالة تهيمن السلبية على الفرد والجماعة فيستلب وعيها، ويعرِضـان عـن المشاركة الفاعلة في شؤون محيطها الاجتماعي، والتدخل بما يجري حولهما حتى ولو كان في ذلك تحديد لمصيرهما. بل تصل السلبية في كثير من الأحيـان حـدوداً غيـر معقولـة، وخصوصاً عندما يعرض لنا نص ونوس أن الجماعة المتمثلة بالشعب وقد شـلّها الخـوف على الرغم من المصائب الكبيرة التي تنهال على رؤوسهم، وتقف هـذه الجماعـة موقـف المتفرج المولول عندما يتعرض الفرد إلى مصيبة(الطفل الذي معسه الفيل) إذ يفرد ونـوس رؤيته حين يبين لنا كيف ترتد هذه السلبية وخصوصاً نتائجها على البلاد كلها وتتمظهر في مسرحية الفيل يا ملك الزمان عند ونوس سلبية الفرد والجماعة في اتخاذ مواقـف الحـذر وانتهاج سلوك الحيطة في سبيل تحقيق الأمن والسلامة.

" الرجل٣: (متنهداً) تعرفون طبعاً.

الرجلان٢ – ٤: (معاً) نعرف يا سيدي نعرف.

الرجل٣: فيل الملك.

الرجل ٥، المرأة٢: (معاً) نعرف يا سيدي نعرف ..(فترة تتراءى فيها الرهبة والجزع)

الطفلة: أمي .. ولماذا داسه الفيل؟ ...

المرأة١: من يعرف يا ابنتي...! نصيبه.

المرأة٢: أجارنا الله. أجارنا الله. تأتي الأم لتنادي ابنها فتلم جثته من الطريق.......

الرجل٢: مصيبة تنهدّ لها الجبال.

الطفلة: ألن يعاقبوه!

المرأة١: يعاقبون من؟

الطفلة: الفيل.(الجميع يهزون رؤوسهم ويتطلعون حولهم)"[1].

فقد نلاحظ في الشخصيات التي وضعها ونوس في مسرحية الفيل يا ملك الزمان شخصيات نمطية مسطحة لا ملامح إنسانية لها، وتكاد تفقد عمقها بشكل كامل إن لم تكن قد فقدته نهائياً، على الرغم من أن شخصية زكريا لاتزال تحتفظ ببعض العمق الإنساني، لكننا نرى حين تستولي عليه نزعته البرجوازية الصغيرة والانتهازية يزول عن شخصيته هذا العمق وينتهي.

ومن هنا نستخلص أن الحرية هي شرط وحيد لتحقيق الوجود الإنساني بمعناه اللائق والكريم، وهذا ما لم نلحظه بأي شخصية من شخصيات الفيل يا ملك الزمان، لأن كل شيء مستلب عندهم لفقدانهم الحرية وهي الوحيدة التي تحقق خيارات الإنسان ووجوده، إذ صور الفضاء الاجتماعي لشخصيات المسرحية فضاء خاوياً وغائباً. لكن ونوس لم يصور خواء هذا الفضاء وغيابه من موقع المراقب المحايد، إنما من موقع المنفعل والفاعل ليجعل من عمله محفزاً ودافعاً لتجاوز مثل هذا الغياب الذي سببته الهزيمة. إنه يريد أن يحوّل هذا الغياب الإنساني إلى فرصة ليشير من خلال هذا النص، إلى أسئلة أساسية وعميقة. أسئلة يثيرها الكاتب بنفسه وبشكل مباشر، وأسئلة أخرى يريد من المتلقي أن يثيرها على نفسه، ويعدّ ذلك خطوة متقدمة لتفتح الوعي المعرفي الذي يقودنا إلى السياسي.

فنلاحظ في لوحته الثانية، التي يثير زكريا نفسه منظراً للخلاص من الظلم والحيف الذي لحق بهم، فالكل يتحول إلى آذان تُسخّر لسماع ما سيقوله زكريا. وهنا يضع ونوس بطله زكريا في سياق الفضاء السياسي متمثلاً بالبرجوازية الصغيرة كما أسلفت.

" إن البرجوازية الصغيرة هي مشكلتي الجوهرية حتى على مستوى الكتابة بشكل عام. هذه الطبقة الأفعوانية المتملصة دائماً من التعريفات ومن المشروعية ومن الفعل، والمتسترة دائماً بعمامة كبيرة من الألفاظ والإنشاء الكاذب والمراوغ، هذه الطبقة الانتهازية التلفيقية التي ملأت التاريخ المعاصر بالضوضاء.....ومن ثم من الضروري مواجهة هذه الصيغة السائدة حالياً على مستوى السلطة والطبقة الاجتماعية المسيطرة. إن تبيّن نوعية هذه الصراعات التي تقمعها هذه الطبقة أو تفجرها في المجتمع هي من التعقيد والتشابك بحيث أني لم أستطع حتى الآن أن أتميزها بجلاء ووضوح"[2].

---

[1]- ونوس ، سعد الله، الأعمال الكاملة،مج١، الفيل يا ملك الزمان ، ص٥٥٧- ٥٥٨

[2]- حفار، نبيل، حوار مع سعد الله ونوس، مجلة الطريق، عدد ٢، نيسان -أيار،بيروت، ١٩٨٦، ص ١١٥.

فقد أقنع زكريا أهل المدينة أن يذهبوا لمواجهة الملك، ويتلمسوا حلاً منه لهذا الفيل الـذي فتك بهم وبأرزاقهم، ويطول الجدل حول هذا الموضوع وبدؤوا يهولون عن علاقـة الملـك بفيله وهذه لفتة أخرى أرادها ونوس ليعبّر عن الرعب الذي يسيطر في ذواتهـم الداخليـة والعميقة وهذا ما يجعلهم يصورون العلاقة بين الفيل والملك بشكل خرافي، وهذه سمة يتسم بها الشعب العربي عبر التاريخ، وحتى الآن.

" الشكوى لا تضر إن لم تنفع. قد يغضب الملك، فلا يعلم بمصيرنا إلا الله.(ثم تبدأ الأصـوات في التمايز)

المرأة ٣: هو ذا رجل يجرؤ على الكلام.

الرجل٧: نذهب ونصرخ قدامه....النجدة يا ملك الزمان.

المرأة٣: لا أمان على شيء لا أمان.

المرأة١: والله لو سمع صراخ أمه، لرقّ قلبه ولو كان من حجر.

الرجل٩: لكن الملك يحبّ فيله كثيراً

الرجل٣: يدلّله كأنه ابنه أو وزيره.

الرجل٤: رأوه يطعمه بيده

الرجل١٢: ويشرف على حمامه بنفسه.

الرجل٣: سمعت أن الحراس يعزفون الموسيقى حين يخرج من القصر، وكذلك حين يعود.

الرجل٩: رغبته إرادة وما يفعله قانون.

الرجل ٥: كاد الملك أن يطلق زوجه الملكة لأنها لم تترفق بالفيل.

زكريا : (صارخاً) مبالغات.. مبالغات لا معنى لها.

الرجل٣: تقول مبالغات... وكأنك لا تعيش في هذه المدينة.

زكريا: (يسيطر صوته على الضجيج) بل أعيش فيها. من منكم رأى الملك يطعم فيله بيـده، أو يشرف على حمامه بنفسه؟ بالتأكيد لا أحد. ربما كان يحبـه. لا أقـول لا. كـل الملـوك يحبون فيلتهم. غير أنكم تبالغون في تصوير الأمور"[١].

وبعد أن- سيطر صوته على الضجيج فعلاً- أقنعهم زكريا وبدأ يدربهم على مواجهة الملك وتقديم الشكوى له بشكل مهذب. وهذا ما جعل الناقد محمد بدوي يقول: " إن كل المغبونين في عالم ونوس المسرحي لا يجدون وسيلة لاستعادة حقوقهم سوى التوجه إلى هذه

[١]- ونوس،سعد الله، الأعمال الكاملة،مج١، الفيل يا ملك الزمان ،دار الآداب ، بيروت،٢٠٠٤، ص٥٦٣-٥٦٤

السلطة"[1] وكأن ونوس في هذا النص لم يكن قادراً على النفاذ بعمق إلى الواقع. أو أراد أن يوجّه الاتهام بشكل مباشر إلى البرجوازية الصغيرة المتمثلة بزكريا. كما أنه أراد أن يؤكد موضوع التسييس من خلال ما قدمه من سلوك الناس المتخاذلة لأنها غير مسيسة، وهنا تكمن الإدانة للشعب الخائف المتردد، غير المسيس.

غير أنهم بعد أن تدربوا وذهبوا إلى قصر الملك ووقفوا أمام باب القصر، بدأ حـراس القصر يزدرونهم، ويظل الملك مختبئاً لا يريد مواجهة الجموع. ويعتمد ونوس على الكلمـة التي تحمل مفهوماً دلالياً ويستنطقها على لسان الطفلة بشكل عفوي وهذا ليس عبثـاً(أيـن يختبئ الملك؟) وهذا السؤال يحمل عمقاً نقدياً للناس غير أن الواقع لـم يبلـغ قـدراً مـن النضج، والحماسة لدى الناس لم تبلغ حد الفعل، ففي اللوحة الثالثة والرابعة التي هي أمـام القصر وفي حضرة الملك، تخاذل الجميع، فيجد زكريا نفسه وحيداً فيتـسرب الخـوف إلـى نفسه أيضاً، وينتهز الفرصة، ويعمد إلى تغيير موازين القوى لصالحه – وهذه سـمة مـن سمات البرجوازية الصغيرة– ويجعل من نفسه متحدثاً باسم الناس فيقتـرح تـزويج الفيـل المحبوب بدلاً من تقديم شكوى على أفعال الفيل، ويؤكد للملك أن الفيل يعيش وحيداً ومكتئباً ولا فيلة تؤنس وحدته وتطرد كآبته. فتغمر الفرحة الملك، ويشعر بسعادة ما بعدها، يبـادر الملك إلى الاستجابة لإرادة الشعب مباشرة ويعلن عن تزويج الفيل، ويرسل وفداً إلى بـلاد الهند كي يجلبوا فيلة جميلة لهذا الفيل الوحيد والحزين، ويعلن الفرح في أنحـاء المملكـة كلها خمسة أيام متتالية استعداداً لعقد قران الفيل على فيلة، حتى تتكاثر الفيلـة فـي هـذه المملكة.

وهنا يخرج كل الممثلين من أدوارهم ويتقدمون نحو الصالة ويسألون هـل عـرفتم كيـف تتكاثر الفيلة؟

"زكريا: سنثبت أننا نحسن الوقوف بين يدي الملك أتسمعون؟ يجب أن نكـون فـي غايـة الأدب ندخل في صفوف منتظمة، وننحني باحترام وخشوع، ثم بعدئذ نرفع للملك شكايتنا"[2].

وهذه سمة يتحلى بها المثقفون الانتهازيون، وهم بالضرورة من البرجوازية الصغيرة التـي كانت في نهاية السبعينيات تتشكل وتنمو بشكل سرطاني، فهي دائماً تـدّعي المعرفـة بكـل شيء، بالثقافة هي رائدة، وبالسياسة هي قائدة، وفي اقتناص الفرص هي صائدة.

---

[1]- بدوي، محمد، تجليات التغريب في المسرح العربي قراءة في سعد الله ونوس، مجلة فصول،مج٢، عدد٣، القاهرة، ١٩٨٢، ص ١٠٠.
[2]- ونوس،سعد الله، الأعمال الكاملة،مج١، الفيل يا ملك الزمان، ص٥٧٥

" أصوات: (مبحوحة وراعشة) الملك وبيده الصولجان...
- ضوء كالشمس.
- لا ترفع رأسك.
- الحراس كالأشباح.
- في كل ركن وزاوية.
- والملك يتألق كالشهب
- الملك........(تتجمد الملامح. يتحول الخوف صمتاً بارداً.الجميع خافضو الرؤوس، زكريا في طليعتهم يجرّون خطوات ثقيلة، ينحنون إلى أقصى حدود الانحناء، ثم لا يجرؤون على النهوض بعدئذ)
الملك: ماذا تريد الرعية من ملكها؟
(صمت ثقيل. لا اختلاجة ولا حركة. مجموعة من الأجساد المقوسة اليابسة)
الملك: أأذن لكم بالكلام. مم جئتم تشكون؟
زكريا: (متجرئاً، صوته راجف) الفيل يا ملك الزمان.
الملك: ما خبر الفيل؟
صوت: (راعش من بين الجماعة) قتـــ.....(ثم يختنق الصوت ويتلفت صاحبه حوله بذعر)
زكريا: (يقوّي صوته) الفيل يا ملك الزمان.
الملك: (متأففاً) وما له الفيل؟
صوت الطفلة:(خفيضاً) قتل ابن..(تضع الأم يدها بهلع على فم الصغيرة وتجبرها على السكوت)
الملك: ماذا أسمع؟
زكريا: (محرجاًغاضباً. يعلو صوته أكثر) الفيل يا ملك الزمان.
الملك: كاد صبري أن ينفذ. تكلم. ما خبر الفيل؟
زكريا: (يائساً، يلتفت نحو الناس المقوسي الظهور في انحناءة خوف)الفيل يا ملك الزمان.
الملك: توقف عن هذا النواح..الفيل يا ملك الزمان. إما أن تتكلم أو أأمر بجلدك.
(يتفرس زكريا في الناس باحتقار ويأس. يتردد لحظات ثم يتغير وجهه، ويتقدم من الملك)
زكريا: (يمثل ما يقوله بخفة وبراعة) نحن نحبّ الفيل يا ملك الزمان. مثلكم نحبه ونرعاه. تبهجنا نزهاته في المدينة. وتسرنا رؤياه. تعودناه حتى أصبحنا لا نتصور الحياة دونه.

ولكن..لاحظنا أن الفيل دائماً وحيد لا ينال حظه من الهناءة والسرور. الوحدة موحشة يا ملك الزمان. لذلك فكرنا أن نأتي نحن الرعية فنطالب بتزويج الفيل كي تخفّ وحدته، وينجب لنا عشرات الأفيال. مئات الأفيال. آلاف الأفيال. كي تمتلئ المدينة بالفيلة.

أصوات: تزويج الفيل.

الملك: (مقهقهاً) أهذا ما جئتم تطلبونه؟

زكريا: لعل مولاي لا يردّ لنا الرجاء.

الملك: (ملتفتاً إلى وزرائه وحاشيته) أتسمعون! مطلب في غاية الطرافة. كنت أقول دائماً إني محظوظ برعيتي. حنان ورقة في الشعور. رعيتي مليئة بالحنان. طبعاً سننفذ للشعب مطلبه.(يدق الصولجان)فرمانات ملكية. الفرمان الأول يأمر بالخروج إلى بلاد الهند للبحث عن فيلة يتزوجها الفيل. الفرمان الثاني يأمر بمكافأة هذا الرجل الجريء وتعيينه مرافقاً دائماً للفيل. الفرمان الثالث يأمر بإقامة فرح عام ليلة العرس، تدق فيه الطبول وتوزع على الشعب المآكل والمشروبات ويعمّ السرور والانشراح خمسة أيام بلياليها.

زكريا: أدام الله فضل الملك علينا

أصوات(كالحشرجة) أدام الله فضل الملك علينا "[1].

إنّ تكاثر الفيلة هي إشارة قوية لعقدة الخوف وللجهل الجبان، هي إشارة أراد ونوس أن يعلنها للناس بمنزلة إنذار يجب تفاديه ويحثّ على عدم الوقوع بهذا الجبن الذي لا يكرس إلا التخلف والخلل الاجتماعي وبشاعة التسلط واحتقار الناس، والانتهازية الدنيئة، هنا يسعى ونوس عبر مشروعه التسييسي إلى كشف الواقع السقيم والعقيم والتجمع الجبان الذي لا جدوى منه أمام الظلم.

أراد ونوس من خلال مسرحية(الفيل يا ملك الزمان) أن يكشف كيف يتحول الواقع الفظيع في لعبة مسرحية مثيرة تفضح الجبن والجهل وعدم التخطيط وعدم الوعي فضحاً عظيماً عبر سؤالين اثنين: سؤال الطفلة عندما تقول أين يختبئ الملك؟ وسؤال الممثلين عندما يقولون: هل عرفتم الآن لماذا توجد الفيلة؟ هما يدلان من دون شك أن الخلاص لا يأتي إلا بالتوعية والتعبئة والتنفيذ وامتلاء الناس بالفكر الثوري السياسي الاجتماعي، وبالمواقف الإيجابية في مواجهة الفساد بكل أشكاله، وبالتخلص من عقدة الخوف والتفرقة بكل أشكالها، وبالسعي والتمرين الذهني والمعرفي للمواجهة. إن ونوس حوّل الحكاية الشعبية

---

[1]- ونوس، سعد الله، الأعمال الكاملة، مج١، الفيل يا ملك الزمان، ص٥٧٦-٥٧٧-٥٧٨

إلى قضية مصيرية بلغتها الدرامية وحوارها الجدلي ومكانها وزمانهـا المـشتملين علـى مصائر الناس. واختزل هذه المملكة برؤى تشمل الكثير..الكثير من بلادنا العربية التي يفعل ملوكها وحكامها بشعوبهم، والشعوب تنحني ولا ترى شيئاً يعلو انحناءها " بالفعل فقد كـان الملك محظوظاً بمثل هذه الرعية الخائفة، الجاهلة، المترددة المغلوبة علـى أمرهـا، أمـام السلطة الطاغية المعزولة في قصورها"[1].

ينهي سعد الله ونوس هذه المسرحية باستسلام الشعب وتخاذله، ورضوخه، وقد يكـون ونوس قد كتب هذه المسرحية بسبب الإحباط الذي واجهه بعد منع عرض مسرحيته(حفلـة سمر من أجل /٥/ حزيران)، والتي تتهم الشعب بكل أشكاله من عمال وفلاحين ومثقفـين، وعلى ما يبدو أن هؤلاء لم يسجلوا موقفاً تجاه هذا المنع، فأطلق أفياله في مسرحية الفيـل يا ملك الزمان ليتعظ الناس، مثقفين وغير مثقفين!

" تكشف هذه المسرحية كل جوانب المهارة المسرحية التي يملكها سعد الله ونوس"[2].

فهذه المسرحية يمكن أن تسمى مسرحية الإدانات السياسية بامتياز فهـي تعـرّي الواقـع السياسي تعرية فيها من البراعة، والحرفية الكتابية ما يجعل القارئ يقف أمام هـذا الـنص وقفة نقدية يتخذ من خلالها رؤية شمولية لواقع سياسي متردٍ إلى أسفل درك يمكن أن تصل إليه الشعوب والحكومات معاً. إذ يدين ونوس في مسرحيته هذه الأطراف جميعها فهو يدين الملك– الحاكم – الطاغية الذي لا يـشغله إلا لهـوه ويـدين الطبقـة الطفيليـة المتمثلـة بالبصّاصين المنتشرين في كل الأنحاء، من زاوية الشارع إلـى زاويـة الـنفس والقلـب، ينشرون رعبهم في كل الأنحاء. ويدين الانتهازيين الذين يتاجرون بمطالـب الـشعب كـي يحققوا مكاسبهم الآنيّة واللحظية، ولو كان ذلك على حساب النـاس، وحـساب حاجـاتهم للحرية، كما يدين الناس لصمتهم ورعبهم وهم يحنون هاماتهم بذلٍ وهـوان، ويتقاعـسون عن المطالبة بحقوقهم المتمثلة بالحرية التي قد تصل بهم إلى التعبير عن كل ما يريدون من دون خوف، ويؤكد إدانة الناس لكي يحفزهم على إدراك ما حـولهم بـشكلٍ واعٍ وعلمـي. بذلك" يحقق تركيزاً وتكثيفاً فكرياً، ينبغي أن تكون فيه جميع اللحظات التي تجعل من مصير هذا الإنسان مصيراً عاماً، واضحاً وضوحاً مباشراً"[3].

---

[1]- عزام، محمد، مسرح سعد الله ونوس بين التوظيف التراثي والتجريب الحداثي، ص ٦٤.

[2]- نقلاً عن: سعد الله ونوس" أصداء الرحيل في الصحافة العالمية، تر:فاضل جنكر،جريدة تشرين، القيم، علي، العودات، حسين، م.يوسف، حسن، الأصداء الأولى للرحيل، ص ١٦٣

[3]- لوكاتش، جورج، دراسات في الواقعية الأوربية،تر:أمير اسكندر، الهيئة المصرية العامة، القاهرة،١٩٧٢ ، ص ١٦٠

- **(رحلة حنظلة من الغفلة إلى اليقظة) [*] والبحث الشاق عن المعرفة:**

" وفي كل هذه الثورة التي آمنّا بها بقي المجتمع بمنجاة من النقد، إذ أدين السطح السياسي للمجتمع وتركت كل حيزاته الأخرى، التي تصنع وتصوغ الحيز السياسي، بمنجاة من التشكيك والتساؤل، ومضى زمن طويل قبل أن أدرك أن المجتمع العربي بالذات هو المهزوم"[١].

ويستمر ونوس في الغوص عن أسباب الهزيمة الحزيرانية، وعن سبل الخلاص من آثار هذه الهزيمة، ولأن الجماهير العربية كانت نائمة في العسل حينما باغتتهم الهزيمة، أراد ونوس وبعد تجربة حفلة سمر التي لم تحقق ما كان يبتغيه حين عرضت، كما أن فيل الملك (فرّخ) أفيالاً، وزاد القتل والفتك، والجماهير لازالت تصرخ زوّجوا الفيل، على الرغم مما يحيق بها من عسف وتنكيل، فقد أدرك ونوس أن المواطن العربي منوّم بأساليب عدة مثل القمع والسجن بالشبهة وشبهة الشبهة، والقهر الاجتماعي في البيت وخارجه، ومحاربته بلقمة عيشه، وسيادة الفكر الغيبي، وفساد القضاء والقانون. وخلق القلق النفسي، إذ كان ونوس يأمل بأن تكون هذه المسرحية أداة تعليم لكي تشارك في إنقاذ المواطن العربي المحبط.

في هذا النص يقدم لنا حنظلة الرجل المحبط بكل أدوات الإحباط التي تستخدمها السلطات القمعية، والتي تستلب من الإنسان كل أسباب إنسانيته، فيغدو خيالاً، هذا هو حنظلة البائس، استنساخ خبير للمواطن العربي، في أرجاء هذا الوطن كله.

" حرفوش: بؤس وتعاسة...انظروا أيها السيدات والسادة. هذا الرجل الضامر سيكون بطل السهرة. لا تشعروا بالخيبة فقد ولّى عهد الأبطال العمالقة. لكل مرحلة شخصيتها، وهذا الرجل الضامر(تزداد لهجته إعلانية)هو شخصية المرحلة "[٢].

---

[*]- رحلة حنظلة من الغفلة إلى اليقظة ،اقتبسها ونوس عن مسرحية بيتر فايس (كيف يتم تخليص السيد موكينبوت من آلامه)عام ١٩٧٨. وقام بإخراجها فواز الساجر عام ١٩٧٩ كما قدمت هذه المسرحية في ألمانيا الشرقية ولاقت استحساناً من الجمهور الألماني ، كما قدمها المخرج الكويتي فؤاد الشطي برؤية جديدة ومختلفة،وحصلت على جائزة الإبداع الأول في مهرجان بغداد المسرحي عام ١٩٨٥، وفي عام ١٩٩٠ وضمن فعاليات مهرجان دمشق المسرحي الحادي عشر عرضت برؤيتين مختلفتين الأولى لأيمن زيدان من سوريا والثانية لعبد الإله عبد القادر من الإمارات العربية المتحدة . كما قدمت على مسارح سوريا من قبل العديد من المخرجين المحترفين والهواة .

[١]- الحافظ، ياسين، الهزيمة والايديولوجيا المهزومة، دار الطليعة، بيروت،١٩٨٦، ص ١٥.

[٢]- ونوس،سعد الله،الأعمال الكاملة،مج٢،رحلة حنظلة من الغفلة إلى اليقظة،دار الآداب،بيروت،٢٠٠٤،ص ٧

هكذا يعلن حرفوش عن حنظلة، هذا الحرفوش الذي جعله ونوس شمعة تـضيء دواخـل حنظلة، وتستأنس روحه به لكن حرفوش يمكن أن يكون العالم الداخلي لحنظلة، أي الجانب الحر في داخله والذي لا يتجرأ حنظلة على إعلانه، فيتشاور معه بعد أن تقـع الواقعـة، إذ نرى حنظلة في السجن ملقى كخرقة بالية من دون أي وزر، وهنا يكشف ونـوس بـشكل مباشر فساد السلطات الحاكمة حين يساومه الشرطي، الذي يمثل السلطتين معاً التـشريعية والتنفيذية، لأن في المنطقة العربية لا يوجد فصل بين هاتين السلطتين، لأنه هو الذي أقـرّ وجوده، وهو الذي يساومه كي يدفع ليخرج، ومن ثم يأتي بغيـره كـي لا تظـل الـسجون فارغة.

" حنظلة: (مبهوتاً) عشرة آلاف ..

الشرطي: أتجد المبلغ كبيراً؟

حنظلة: (مواصلاً بهوته) هل قلت عشرة آلاف؟

الشرطي: لا تحسب أني سأضعها في جيبي. ما أنا إلا واسطة خير. آخذها منك لأدسها فـي جيوب الآخرين.

حنظلة: قتّرت على نفسي طوال سنوات، كي أجمع وفراً صغيراً. وعلـيّ الآن تبديـده فـي لحظة. أليس الحق، أن أطلب تعويضاً عما لحق بي دون ذنب، بدلاً من أن أدفع كل ما أملك.

الشرطي: لن يصغي إليك أحد مهما شكوت أو تذمرت. في حالتك لا فائدة من التردد"[1].

وبعد مساومة قذرة يقتنع حنظلة ويدفع ثمانية آلاف ويأتي الشرطي لإخراجـه، إذ يكـشف ونوس أن السلطات يمكن أن تقلب السحر على الساحر بمنتهـى البـساطة، إذ إن الـسلطة تجرّمه بأنه بريء، وتأخذ منه ثمن الطعام والإقامة

" الحارس: المدعو حنظلة الحنظلي. هل أنت المتهم المسمى أعلاه، والـذي نـودي عليـه الآن؟

حنظلة: إني هو بالذات. وأقسم مجدداً إني بريء

الحارس: أنت بريء، ومع هذا تأتي إلى السجن وتقيم فيه دون حياء.

حنظلة: تماماً أيها السيد الحارس. لقد انتزعوني دون حيـاء مـن دفء بيتـي وزوجتـي.

الحارس: وهل تظن أن الدولة تبني السجون كي تقدم المأوى والعلف للأبرياء ؟

---

[1]- المصدر السابق، ص ١١ ــ ١٢

بعد أن تبين بالأدلة أنك بريء فإن مدير السجن يأمر أن تدفع تكاليف إقامتك هنا......."[1].

هكذا أراد أن يقدم ونوس أنموذجاً للمواطن الذي لا يعرف ما يدور حوله .. ولا يريد أن يعرف لولا الصوت الداخلي في نفسه ممثلاً بحرفوش الذي يدفعه من مكان إلى آخر كي يعي ذاته ويؤنبه دائماً، ويسخر منه، لكنه يحبه

" حرفوش: وخرج صاحبنا من السجن دجاجة منتوفة. هل نواسيه؟ لا ريب أن شيئاً من العطف والحنان يسعفه قليلاً. لكن ما يسعفه أكثر هو أن يعرف أكثر. إذن لا تظنوا بي السوء لو أبديت نحوه بعض الخشونة"[2].

ويتابع حنظلة مسيرته نحو المعرفة حاملاً صليبه على كتفيه، بينما حرفوش يتابعه ويدفع به نحو تلمس المعرفة كي يرى طريقه جاداً ومجداً، ولكن حنظلة يتعثر بكل شيء، ويشكي ظلمه لحرفوش، ولكن حرفوش يظهر عدم المبالاة في أغلب الأحيان ويقول له: "لا ضحية بلا جلاد، ولا جلاد بلا ضحية "[3].

ويعود حنظلة إلى بيته بعد خروجه من السجن ليجد في سريره رجلاً آخر مع زوجته التي تتنكر له وتصرخ في وجهه، وتهدده، وكأن القهر قد زرع له في بيته من خلال الزوجة التي تملك كل شيء، أما حنظلة فلم يعد يملك حتى عمله.

يرسم ونوس هنا بأن آليات القهر تكون أحياناً منظمة ومرتبة، ويسعى لهذا التنظيم والترتيب أجهزة خفية تستطيع أن تدخل إلى الأنفاس، لا إلى البيوت فقط. لكن" أن يكون المرء أعمى هذا شيء، وأن تكون عيناه سليمتين ولا يبصر فهذا شيء آخر" وهنا تلح الأسئلة على حنظلة، ماذا فعلت لها؟ ماذا فعلت لهم؟ لماذا يحدث لي ما حدث؟ والسؤال بداية المعرفة، والسؤال هو باب الدخول نحو الحقيقة. إذن بدأ يتلمس حنظلة بعض بعضه، وما حلّ به وبنفسه. ومن ثم يذهب إلى عمله كي يتابع عدّ الفراطة، فونوس وضع لحنظلة عملاً هامشياً، لكن مدير البنك الذي يعمل فيه يطرده، ويلقي به في سلة القمامة.

" حنظلة: أعدك أن أضاعف همتي، وأؤدي عمل موظفين معاً.

المدير:الفراطة لا تحتاج إلاّ إلى موظف واحد، وأمثالك لا عمل لهم في هذه المؤسسة، فانقلع من أمامي

حنظلة: تسلبني عملي وترميني إلى الشارع؟

---

[1]- المصدر السابق، ص ١٣

[2]- المصدر السابق، ص ١٤.

[3]- المصدر السابق، ص١٦

المدير: لم يبقَ إلا أن تحرض الموظفين. وتبثّ دعاوى الشغب والتمرد"[1].

وهنا يضيء ونوس على أن المؤسسات التابعة للسلطة، هي مؤسسات سلطوية، ويمكن أن ترمي التهم على موظفيها أيضاً، وتمارس عليهم قهراً اقتصادياً. لكن حنظلة يخرج من عمله إلى الهواء الطلق فيلاقي حرفوش أمامه، ويضحك منه. معلناً أن الإنسان ما هو إلا برغي في آلة، ويمكن تبديله في أي وقت، لكن حرفوش دائماً يسخر به ويقول له:" اللي من أيده الله يزيده" [2] ولأن حرفوش نور طريقه يحاول أن يجرب مع حنظلة سبل العلاج لعله يعي طريقه ويعرف ما يدور حوله فيأخذه إلى عيادة طبيب بارع واختصاصه هو الطب البسيكو إعلامي فيرضخ حنظلة ويذهب معه. البسيكو إعلامي هي عيادة لعلم النفس الإعلامي إذ نرى الطبيب وكأنه يعلن عن بضاعته، شارحاً بذلك الرؤية العامة لما يعانيه المواطن من بؤس وقهر. ومن ثم يدخل حرفوش، وكأنه يروج مع الطبيب.

" الطبيب: من يساعد الفرد على التكيف مع واقعه؟

الممرضة: إنه الطب البسيكو – إعلامي

حرفوش: من يحوّل المواطن وديعاً كالحمل صبوراً كالجمل؟

الممرضة: إنه الطب البسيكو – إعلامي

حرفوش: من يجعل المواطن يتحمل القمع والفقر والفساد ؟

الممرضة: إنه الطب البسيكو – إعلامي"[3].

يتابع حرفوش كشف الحيثيات التي قهرت المواطن العربي عبر تاريخه، وهو يشرح أن هذه العيادة تخلص المواطنين من جميع همومهم. أزمات السكن، النقل والتموين، احتلال الأراضي العربية، التجزئة، الهزائم والمذابح، كما أن الممرضة تتباهى وهي تعلن الإحصائيات الأخيرة للمجتمعات العربية، التي لا يوجد فيها أي احتجاجات جماعية، أو اضطرابات شعبية، فالحكومات تعيش بأمان، على الرغم من كثرة حالات الجنون، لكن هذه الحالات فردية. وكأن ونوس يريد أن يؤكد أن كل مواطن يحمل همّه وهو خائف أن يبوح به فيحصل له ما لا تحمد عقباه من سلطته، ويريد أن يدل على أن الحس الجمعي بدأ يتراجع وهنا تكمن الكارثة. لكن حنظلة وعلى الرغم من عملية غسل الدماغ التي قام بها الطبيب البسيكو إعلامي، وإزالة الكتلة العصيانية من دماغه، وعلى الرغم من كل التبديلات

---

[1]- المصدر السابق، ص ٢٦.

[2]- المصدر السابق، ص٢٧

[3]- المصدر السابق، ص ٣٣

التي أجريت على دماغ حنظلة، لم يتغير به شيء، فقد انتابته موجة من الضحك فقط. كان سببها مجموعة الحالات التي اكتشفها في ذاته، ومجموعة الأدوات القهرية التي مورست عليه، لكن يبقى الفعل قاصراً وعاجزاً عن تغيير الأحوال، فيأخذه حرفوش إلى رجل الدين، أو الدرويش لعله يلقى لحنظلة رقية، أو حجاباً يحميه ويتلمس دربه من خلاله. لكن الدرويش يحذر حنظلة من السؤال.

" الدرويش: لا تلح في السؤال. لأن السؤال يقود إلى الضلال. ولا تفقد الرضى لأن الرضى أثمن نعم المولى"[1].

وهنا نجد أن ونوس أشار بشكل واضح إلى أن المؤسسة الدينية أيضاً تقف في طريق المعرفة، وتشارك في تغييب العقل، والابتعاد عن المحاكمة والسؤال، لأن في السؤال معرفة وفي المحاكمة استنتاجاً وهذا ما تخافه السلطات القمعية. بل يلح الدرويش على حنظلة أن يحمد ربه ويمجّده على أنه المظلوم لا الظالم، ويثني عليه بكونه المسروق لا السارق، لكن حرفوش حين يباغت الدرويش في السؤال إذ رأى زوجته مع رجل آخر، من دون تفكير يرد الدرويش" أفرمها "، وهنا نرى حنظلة أصبح يتلمس ما حوله أكثر

" حنظلة: يا سيدي. أيصيبك هذا كله، ولا تسأل لماذا يحدث لك ما يحدث؟

الدرويش: السؤال يقود إلى الشك، والشك إلى الضلال. أما الرضى فيقود إلى الحمد والحمد إلى الإيمان"[2].

ومع سير حنظلة نحو المعرفة يكشف ونوس أن السلطات تسخّر المؤسسات الدينية لتعميق الجهل، والاتكال على الغيبيات، وعلى المواطن أن يحمد الله على كل شيء ولا يسأل غير الرضى من الله وأولي الأمر، وعندما تصيب المواطن مصيبة، أن يفقد عمله، ويجوع وتنتهك حرماته، وتسلب أرضه، عليه أن يطّهر نفسه من الوساوس، ولا يبحث عن الأسباب، لأن الأسئلة منفذ الشيطان إلى القلب لكن حنظلة تلح عليه الأسئلة ولا يتراجع، على الرغم من أنه يخرج من عند الدرويش ورأسه متصدعة مما شاهده من حالات تجرّ الإنسان نحو الضياع والجنون. ويوازي ما لاقاه عند الشيخ بما لاقاه في السجن، عندما يقول: " جسدي كله دمامل ورضوض. ضرب الحزام لم يكن أوجع"[3].

---

[1]- المصدر السابق، ص٤٢

[2]- المصدر السابق، ص ٤٢

[3]- المصدر السابق، ص ٤٥

وهكذا يبدأ حنظلة بإدراك ما حوله، وإنه صحا لتوه من نوم عميق، لكن لم يستطع أن يجيب عن الأسئلة كلها في حين يقفز حرفوش فرحاً، بالتطورات المعرفية التي طرأت على حنظلة.

" حرفوش: (يصرخ) بدأ يفهم....بدأ يفهم.

حنظلة: أفهم...أنا أفهم ..؟ بل هذه هي المشكلة. لم تدعني أكمل. صحوت فوجدت كل ما حولي فوضى مفزعة. الأشياء مقلوبة عاليها سافلها، والناس ينكرونني، ويتفقون على إهانتي. كل هذا حدث فجأة. فكيف يمكن ألا أستغرب وأسأل؟ ما معنى أن يحقنوني بالضحك بعد كل بلائي؟ ومما يجب أن أتطهر؟ أليس الأوجب أن يتطهر الذين أهانوني وعذبوني؟

حرفوش: إنه يجده .. إنه يجده ..

حنظلة: ما هو؟

حرفوش: الطريق إلى المعرفة "[1].

ويلح حرفوش على حنظلة أن يتدرب أكثر فالفهم يحتاج إلى تدريب ويبدأان في الانتقال من مؤسسة إلى أخرى ولا يلقيان إلا الكلام الكبير، والشعارات الفارغة، فالمثقف الذي لا يرى إنساناً بريئاً، لأن البراءة هي العدم، والإنسان هو الذي يأتي من العدم، وإلى عدم يصير.. بينما حنظلة يرفض السماع لهذا الكلام الفارغ فيضع أصبعيه في أذنيه. ومن ثم إلى قسم الرقابة الشعبية الذي وعدهم بأن يجد حلاً ويساعده لما جرى له. وإلى جريدة الوطن التي تقترح إنشاء مديرية مختصة بالشؤون العاطفية. وبهذا يضعنا ونوس في نصه رحلة حنظلة في قلب المؤسسات التي تصنعها السلطات لتفريغ المواطن من كل محتوى أخلاقي ومعرفي ووجداني، فيقرر حرفوش أن يأخذه إلى الحكومة، فهي كفيلة بتعريف كل مواطن على كيفية حل مشكلاته. فيتلمس من الحكومة أن تأخذ حقه من الذين سجنوه بلا وزر، فتجيبه الحكومة: "ولهذا يتحتم علينا أن نعتقل الشبهة وشبهة الشبهة وأن نسحق الشغب وهو مايزال في الخواطر والنيات، ما سمعناه منك أسعدنا وأثلج صدورنا لأنه البرهان على أن رجالنا الأشداء يؤدون واجبهم على أحسن وجه"[2].

ومن ثم يتلمس حنظلة من الحكومة أن تؤنب زوجته التي طردته من البيت، والتي تخونه أيضاً. فتقول الحكومة لحنظلة: "الأسرة هي الخلية الأساسية في جسد المجتمع إذا أينعت

---

[1]- المصدر السابق، ص ٤٧

[2]- المصدر السابق، ص٥٥

أينع المجتمع. لن تدخل الحكومة تحت اللحاف لتكشف ما بينك وبين زوجك لكن يسرنا أن تقف الزوجات الفاضلات معنا وأن تعامل المرأة بالحزم زوجاً يفضل التسكع المشبوه على البقاء في كنف أسرته. المرأة التي تغلق الباب في وجه زوج متسكع تسهم في البناء الاقتصادي. تشجع النسل وتجدد شباب المجتمع، تقوي أواصر الأسرة، وتحفظها نقية طاهرة ".[1]

وهكذا حتى يخرج حنظلة من عند الحكومة وهو في غاية البؤس واليأس. لكنه يصل إلى دراية بأن حياة حنظلة لا يغيّرها إلا حنظلة، وكل ما حوله يعنيه لأن فيها مصيره، ويدرك بأن الحكومة لا تعمل إلا في صناعة الشعارات التي تضع غمامة سوداء على عقل المواطن وقلبه.

في هذا النص استخدم ونوس أدوات التعبير عن أزمة حنظلة بوصفها وسيلة تعليمية، بالمعنى الشمولي لهذه الكلمة، إذ أراد أن يعطي لمجموعة الحالات الاجتماعية التي سعى بها حرفوش لتشارك في إنقاذه، مثل: الطبيب، والدرويش...على الرغم من أنها لم تقدم لحنظلة العون، لكنها علّمته، من خلال ما أبدت من سلبيات تجاه حنظلة وأمثاله من المواطنين ، غير أن "المسرحيات التعليمية لم تصبح بعد دروساً عن الواقع، وهي تشكل فقط تعليماً قبل البدء بمعالجة الواقع واستخلاص الدروس منه: إنها تعلّم موقفاً أخلاقياً صرفاً، ثم يغدو إدراكاً وعملاً جدلياً "[2].

كما استخدم ونوس بعداً تعليمياً آخر، ألا وهو الأطروحة التي تهدف إلى توصيل فكرة الخراب السياسي والاجتماعي القائم مستخدماً الحدث، والحوار ذريعة لإيصال الفكرة التي أراد أن يوصلها إلى المتلقي وسعى لتكريس حالة الغفل عند حنظلة فأغرقه في غفلته، ثم بدأ ينتشله من هذا الغفل شيئاً فشيئاً، لقد استند ونوس في كتابة هذا النص على مجموعة من الأدوات المعرفية الفلسفية، مستخدماً منهجية علمية لكشف الظاهرة التي تكرس تغييب المواطن وحقنه بالنسيان واللامبالاة، إذ وظف في هذا النص أدواته في المعالجة النصية، فبمثل تلك" الأدوات، أو المفاهيم تتمنهج القراءة، فتصير قادرة، بهذه النسبة أو تلك، على رؤية النص في دواخله، تكشف مخبأه وتعرف ما يقول"[3]. وكان ونوس يهدف إلى تعليم المتلقي كيف يواجه أزماته السياسية، كما وضع هذا النص في مختبر التجريب المسرحي،

---

[1]- المصدر السابق، ص ٥٦

[2]- دورت،برنار،قراءة بريخت،تر:جورج الصايغ– ماري لور سمعان،وزارة الثقافة،دمشق، ١٩٩٧، ص١١١.

[3]- العيد، يمنى، الراوي بين الموقع والشكل، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ١٩٨٦، ص ١٦.

وكان يهدف إلى توصيل هذا النص عبر عرضه إلى أكبر شريحة مـــن النـــاس المقهـــورين والمضطهدين، كي يوقظ فيهم المطالبة بحقهم عبر الحس الجماعي لدى المتلقين ويعدّ نص ونوس(رحلة حنظلة من الغفلة إلى اليقظة)هو النص الثالث بعد(حفلة ســمر مــن أجــل ٥ حزيران)، و(الفيل يا ملك الزمان) الذي يثير من خلاله المفهوم السياسي بشكله المباشــر، وبرؤية تلقينية تعليمية، وكأن ونوس أراد أن يؤكد عدم جدوى نصوصه التي ذكرتهــا مــع الناس فاعتمد المباشرة بشكلها التعليمي والتحريضي معاً مستخدماً بعداً مــسرحياً يجــاري المسرح الملحمي التسجيلي الذي انتهجه بريخت، مستخدماً الراوي بصيغة حرفوش، الــذي كسر الإيهام لتكون علاقته مباشرة بالمتلقي الذي هو هدف المسرحية الأعلى، وتلقينه مــن خلال النموذج الموجود على خشبة المسرح بلبوس حنظلة الموجود في كل إنــسان عربــي مقهور ومضطهد.

إذ يعرض ونوس، حنظلة ليقدم مفهوم التسييس وكيفية تلقي هذا المفهــوم مــن قبــل الناس، ولكي يفرق بين المفهوم السياسي والتسييسي، على الرغم من أن أكثر النقــاد لــم يتمكنوا من التمييز بين هذين المفهومين، ويقول مصطفى عبــود، الباحــث فــي مــسرح ونوس: "إن معظم الدراسات المسرحية التي تناولت مسرح ســعد الله ونــوس، ومفهومــه النظري للمسرح، وتحديداً مصطلح التسييس، غالباً ما نظرت إلى هذا المصطلح علــى أنــه مجرد تسمية أخرى لما يسمى بالمسرح السياسي، وأسهم في مثل هذه المغالطــة، أو هــذا اللبس أن معظم مسرحيات ونوس كانت تعالج موضوعات اجتماعية سياسية. لكن ونــوس كان يعي دائماً بأن كل مسرح هو مسرح سياسي في جوهره، ومن خلال هذا الوعي طــرح مصطلح التسييس، ومن خلاله أشار ونوس إلى أنه كان يريــد أن يرتقــي عبــر أعمالــه المسرحية بالمتفرج إلى حالة من الوعي توازي اللحظة الراهنة التي يعيشها، لقد رأى سعد الله ونوس أنه لابدّ من الاعتماد على وسائل فنية جديدة لتحريض المتفرج"[١].

[١] - الياس ،ماري، م. يوسف، حسن، عبود، مصطفى، حوار حول مسرح سعد الله ونوس، أجرى الحوار:خالد الطالب، الحياة المسرحية، عدد٤٥، دمشق، ١٩٩٨،ص١٠٤.

ب – قضية الصراع العربي الإسرائيلي :

- **(الاغتصاب)* وماهية هذا الصراع :**

" الصهيونية لا توجد في إسرائيل فقط، وإنما هناك صهيونية أدهى وأشد إيلاماً في بنية الأنظمة والمجتمعات العربية. ولقد استهول البعض أن أضع هذا العدو الذي يحمل الجنسية العربية ويفتك بي، ويمتص قواي الحيوية على صعيد واحد مع الصهيوني المعلن الذي يقذفني بقنابله وأطماعه"[1].

إن الصراع العربي الإسرائيلي صراع تاريخي، ولكن عندما ننعم النظر في هذا الصراع ونضعه ضمن سياقه المركّب، والصعب، نستخلص أن القتل واحد، والإبادة واحدة فالرصاصة التي تقتل هي للقتل. وللقتل فقط أينما كان مصدرها فهي مدانة، فهذا الصراع كما يقول ونوس يقتضي وعياً مزدوجاً، وعياً لما يدور حولنا نحن الشعوب، أي أن نعي واقعنا كما هو من دون تزويق أو تزيين أو مخادعة. ووعياً دقيقاً لماهية العدو الذي نقاتله، من هو؟ ماذا يريد؟ وإلى أين؟ ونبحث طولياً كي نرد على هذه الأسئلة التي لابدّ أن نطرحها على أنفسنا، لنتحلى بالموضوعية والشفافية، حينها من السهل أن ندحر هذا العدو ونحبط كل مشاريعه.

" فالمبدع الملتزم عندما تقوده معاناته وخبراته وتطلعاته، إلى اكتشاف واحة متميزة في حيز الشعور والتصور لمجالات التعامل والسلوك. ويرتضيها مقاماً لنفسه ولغيره من أبناء مجتمعه....فإنه لا ينسى واجبه في أن يعود إلى المجموعة البشرية التي خرج منها أو سار من أجلها في طريق الارتياد والكشف...ليضع الناس في صورة ما توصل إليه، وليبثّ فيهم قناعاته ويدفعهم، بوسائله الخاصة، إلى التغيير أو يحرضهم عليه"[2].

" وبمثل هذا الوعي الذي يتجاوز المواقف الشعائرية والطقوسية يمكن أن نبلور نضالاً طويلاً وصعباً، نواجه فيه إسرائيل، ونعيد صياغة تاريخنا في الوقت نفسه. تسرّع صائدو

---

*- مسرحية الاغتصاب كتبها سعد الله ونوس عام ١٩٨٩، نشرت في مجلة الحرية، وهي مجلة للجبهة الديمقراطية لتحرير فلسطين ومن ثم نشرت في بيروت عن دار الآداب١٩٩٠، كما تم نشرها في الأعمال الكاملة لسعد الله ونوس،المجلد الثاني، صادر عن دار الأهالي دمشق، عام ١٩٩٦ ومن ثم عن دار الآداب، بيروت،عام٢٠٠٤.أخرجها المخرج العراقي جواد الأسدي، أثير حول هذه المسرحية جدل عنيف بين معجب ورافض. أهداها ونوس إلى : ناجي العلي، ومهدي عامل، وفواز الساجر، الذين اغتالهم الظلام والزمن الصعب

[1]- محمد، هالة، البحث عن الصواب وامتحانه، حوار مع سعد الله ونوس، جريدة الحياة، عدد٢٦، نيسان، لندن، ١٩٩٤ ، ص١٠.

[2]- عرسان، علي عقلة، سياسة في المسرح، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٧٨، ص ١٤.

الجواسيس واللاهوتيون المطمئنون في رحاب العداوة الساكنة التي لا تقتضي إلا التحريم والتجاهل والإلغاء الإنشائي(الكيان المزعوم)...تسرّع هؤلاء واستنتجوا أن الحوار المحتمل بيني وبين الدكتور منوحين هو دعوة إلى المفاوضات"[1]

لم يكن سراً حين يتصيد بعض النقاد أن ونوس اقتبس من الكاتب الإسباني أنطونيو بويروباييخو في عمله كما قال د.عبد الله أبو هيف في حديثه حول المثاقفة: " على أنها تأثير ثقافة غازية قاهرة قوية في ثقافة مغزوة مقهورة وضعيفة، وكان ذلك التوصيف أقرب إلى وضع الثقافة العربية المستلبة والمقهورة والضعيفة أمام الثقافة الغربية المستعمرة والقاهرة "[2]. إذ كان ذلك القول تنويهاً على الاقتباس عند سعد الله ونوس أو النقل إذ يقول أيضاً "ويؤشر إلى ظاهرة جلية في مسرح ونوس هي اعتماده الكلي على النقل أو التناص"[3].

وفي الحقيقة لم يقتبس ونوس وإنما استفاد، وهذا ما صرح به علناً ودون تورية أو مواربة: "في بناء الحكاية استفدت من عمل الدكتور أنطونيو بويروباييخو(القصة المزدوجة للدكتور بالمي) وفي البداية كان مشروعي هو أن أعدّ نص باييخو ذاته للعرض المسرحي، ولكن سرعان ما عدلت عن الفكرة مؤثراً كتابة نص جديد حول قضيتنا المحورية، قضية الصراع العربي الإسرائيلي"[4].

تعدّ مسرحية الاغتصاب هي العمل الأول بعد مرحلة الصمت التي أعلنها سعد الله ونوس، أي جاءت بعد صمت طويل، فهل تأمل ونوس في هذا الصمت شرطه التاريخي والوجودي؟ وهل كانت محصلة موضوعية لفهم طبيعة الصراع العربي الإسرائيلي فهماً علمياً؟ أم أدرك أن الظلم الذي يحيق بالإنسان العربي، هو نفسه الذي يضيق الخناق على الإنسان في كل أرجاء الأرض، حقيقةً أن ونوس أدرك كل هذه الأسئلة، منذ زمن، لكنه تأمل شرط وجودنا بوصفنا شعباً عربياً ضمن مجموعة من السياقات التي أنتجت مجموعة من الهزائم، ونحن بصفتنا شعباً عربياً لازلنا نقتات على الشعارات، بينما جراح الشعب الفلسطيني في الداخل وفي الخارج تنزف، والحكومات العربية تمنّي هذا الشعب الجريح بالأغاني الوطنية.

---

[1]- ونوس، سعد الله، الأعمال الكاملة، مج٣، ص ٦٩٣.

[2]- أبو هيف،عبد الله، المسرح العربي المعاصر قضايا ورؤى وتجارب، اتحاد الكتاب العرب، دمشق ، ٢٠٠٢، ص ١٥٠.

[3]- المرجع السابق، ص ١٤٩.

[4]- ونوس، سعد الله،الأعمال الكاملة، الاغتصاب، دار الآداب، ط١، بيروت ٢٠٠٤، ص ٦٣.

" الفارعة: لو أنهم يرسلون بدل الأناشيد بعض الدم والطحين. حقاً هذا ما نحتاجه بعض الدم والطحين"[1].

الاغتصاب حكايتان يرويهما راويان، وكل منهما يحمل السلاح على الآخر هي أحياناً مقارنة بين واقعين على أرضٍ واحدة، وأحياناً أخرى تكون مطابقة لظلم واحد على نفس الأرض، هي جرأة تحلى بها ونوس، وهي دخول عميق في طبيعة هذا الصراع، ولج ونوس دهاليزه بدراية وخبرة، لكن هل الأرض تتسع لنا ولهم، يقول ونوس لا إمّا لنا وإمّا لهم، إذن كيف والشعب الفلسطيني صاحب الأرض والتاريخ، وكيف لا وإسرائيل تعدّ القتل أسهل عملية في الوقوف بوجه هؤلاء المخربين– كما تقول إسرائيل – هي معادلة صعبة وضعها ونوس ضمن مسرحيته، بفضاءين كل فضاء يحمل خصوصيته ونقيضها معاً، لكن هذين الفضاءين يتداخلان عبر نمو درامي مطرد يأخذ منحى المزامير من ترتيلة الافتتاح وحتى سفر الخاتمة، مروراً بمجموعة الأسفار المحزنة، والأسفار التي تحمل نبوءات ونوس، والحامل لهذه الأسفار والنبوءات أشخاص تخيّلها ونوس ورسمها وأشخاص اقتلعها من مرّ الواقع العربي، وشخصيات حلم بها فحركها لينشط الحلم، ويسير بحلمه نحو الواقع وهو يحمل سلاح المعرفة للواقع التاريخي لقضية الصراع مع إسرائيل.

الفارعة الفلسطينية تحمل وعد ابن محمد الصفدي. وهو الطفل الذي جعلته إسرائيل مشرداً وهو الذي تشبث برحم أمه حتى ولدته في أرضه، وعلى الرغم من ولادته في أرضه ظل مشرداً عن أمّه التي منعتها إسرائيل من الدخول فكانت الفارعة أمّاً أكبر من الأمومة، وهي التي تقول إن وعداً تكلّم قبل أن يلد، وأدرك مصيره وهو في بطن أمه، لكنه ولد بالمكان الذي يحب ولد في فلسطين، وفي حضن الفارعة يرقد وعداً، تعلمه كيف يتشبث بتاريخه، ولكن بزخم إنساني راقٍ، تقرب رغيف الخبز منه، وتعوّده على رائحته.

" الفارعة: (تقرب رغيفاً ساخناً، وتشمّه) هل تشمّ رائحة الخبز يا وعد! تلك هي رائحة الخبز الطازج. استنشقها بعمق، وخزّنها في ذاكرتك. لا شيء يضاهي رائحة الخبز، إلا رائحة الأرض المروية. هاتان الرائحتان هما ألطف وأنبل روائح الكون"[2].

وكأن ونوس يريد أن يقول إن الدنيا كلها تتألف من هاتين الرائحتين. بينما في المقابل الآخر نرى الأم الصهيونية وهي تحمل حفيدها ابن إسحاق، تغذيه بحكايات داوود التي

---

[1]- المصدر السابق، ص ١٥٥

[2]- المصدر السابق، ص٦٧

يضمها تلمود الصهاينة، وتخزّن في ذاكرته كيف يخلّص الفلسطيني كل ما يملك، وكيف يجرّده من أسلحته كلها.

" (غرفة جلوس في بيت إسحق بنحاس، تظهر الأم وهي تهدهد طفلاً في المهد)

الأم: شطّفنا الّحبوب وحفّضناه. صرت تعرف جدتك...آ..ماذا تريد؟......أغنية أم حكاية! هل نكمل حكاية داود الجميل؟ أنت تفهم ما أحكيه لك. أعرف..أعرف أنك تفهم....ونظر جوليات داود، فاستخفّ به لأنه كان غلاماً أشقر جميل المنظر. وقال جوليات لداود...هلمّ فاجعل لحمك لطير السماء ووحش القفر. وكان لما نهض جوليات. وازدلف لملاقاة داود، أن داود مدّ يده إلى الكتف وأخذ منه حجراً، وقذف بالمقلاع، فأصاب جوليات، وانغرز الحجر في جبهته فسقط على وجهه. ولم يكن في يد داود سيف. فركض داود ووقف على الفلسطيني وأخذ سيفه، وقطع به رأسه"[1].

وهنا يوضح ونوس البعد التاريخي لبناء المشروع الصهيوني على حساب أرض فلسطين وشعبها، وبشتى الطرق " فقادة العمل في الحركة الصهيونية قد وعوا أبعاد مشروعهم الاستيطاني مبكراً، وأدركوا ألاّ مجال لتحقيق أهدافهم بوجود الشعب الفلسطيني على أرضه ولذلك عمدوا منذ البداية إلى تغييب هذا الشعب، وإلى نشر وعي زائف يقوم على إنكار الوجود المادي للشعب الفلسطيني، من هنا كان الترويج الصهيوني لشعار أرض بلا شعب، ولما افتضح زيف هذه المقولة، تحول الإعلام الصهيوني إلى تغييب الشعب الفلسطيني حضارياً وهذا، بواقع الحال، إغراق في الممارسة العنصرية"[2].

بينما وضع ونوس الشعب الفلسطيني ضمن سياقه التاريخي والحضاري وهنا يكفي أن ننظر إلى ونوس كيف يضع المقارنة ضمن سياقها الواقعي والتاريخي معاً، إذ يثير أقصى الحنان عند الفارعة، ويوضح أقسى العنف عند الأم التي تربي حفيدها على القتل والدم، بهذا يؤكد ونوس الصراع العربي الإسرائيلي ضمن سياق إنساني، وهو أرقى أنواع الصراع، هذا الصراع الذي يكون نتيجة لواقع مدني تتخذ الديمقراطية شكلها الأسمى ويسمي الأشياء بمسمياتها من دون شعارات وأوهام. طفلان الأول فلسطيني قرر أن لا يرى النور إلا في أرضه ووطنه، وطفل آخر تربيه صهيونية على القتل ليأخذ سيف الأول ويقتله ويأخذ أرضه.

[1]- المصدر السابق، ص٨٤.

[2]- شوفاني،الياس،إسرائيل والتسوية المحطة،مؤسسة النبراس للدراسات الفلسطينية،دمشق، ١٩٨٣، ص٢٣

" أراد ونوس أن يقول لنا في مسرحية الاغتصاب إن المساحتين متصارعتان وإن الصراع العربي الإسرائيلي صراع تاريخي"[1].

إذن فمسرحية الاغتصاب هي رصد لمساحتين وفضاءين فلسطيني وإسرائيلي، وجعل هذين الفضاءين يتداخلان ويتبادلان النمو في أداء يميز الحكايتين الحكاية الإسرائيلية ضمن شرطها الواقعي، والحكاية الفلسطينية ضمن شرطها التاريخي، وجعل مشاهد المسرحية ضمن حوار لا يقدم الإسرائيليين بشكل كاريكاتيري كما يفعل بعضهم، ولا الفلسطينيين بشكل بطولي خرافي، فقد توخى الموضوعية ضمن بنية إنسانية ترتقي لماهية الصراع التاريخي الذي يلح عليه ونوس دائماً.

"إني أنظر إلى هذا العمل كمقطع مجتزأ من تاريخ عنيف مثقل بالاحتمالات والتحوّلات. وإن كل عرض لهذه المسرحية يجب أن يرتكز على وعي بالتاريخ وما يحمل من تغيّرات..إن الوعي التاريخي هنا يضاهي الإبداع الفني أو هو شرط جوهري له "[2].

ومن خلال ذلك الوعي وضع ونوس عبر نصه الاغتصاب مجموعة من العلاقات التقابلية بين شخوص إسرائيلية وأخرى فلسطينية ضمن رؤى جدلية معتمدة على الوعي التاريخي في سياق نصي قسمه ونوس إلى تسعة أسفار للنبوءة تتناول الجانب الإسرائيلي من خلال إسحق رجل الأمن، وزوجته راحيل، وأم إسحق سارة بنحاس، ورئيس إسحق في العمل مائير ومجموعة أخرى تدور في الفلك الفكري والاجتماعي السياسي لهؤلاء، ويعدّ إسحق الشخصية الأكثر تسليطاً للضوء ضمن رؤية ونوس في نصه هذا، إذ نرى إسحق من خلال حوادث الاغتصاب للنساء الفلسطينيات المتكررة، التي تسهم في تدمير البنى السيكولوجية للشعب الفلسطيني. استطاع ونوس أن ينقل عبر الإنساني الشمولي هذا التدمير السيكولوجي والأنطولوجي معاً إلى البنية الإسرائيلية المتمثلة في إسحق وزوجته راحيل، فالأول ينتهي بالعجز الجنسي، وهنا يحمل ونوس هذا العجز للتعبير عن مجموعة من البنى الدلالية التي تتمحور في الأعماق النفسية للتركيبة الإسرائيلية. أما الثانية راحيل هي أنموذج للخلل الاجتماعي الناتج عن ضعف البنى النفسية، وتفكك مجموعة العلائق الاجتماعية في المجتمع الإسرائيلي، والتي تشكل خطراً على تركيبة هذه الدولة، لذا نرى مائير والأم سارة بهذه القسوة على هؤلاء الأشخاص لخلق بنيان تاريخي لهذه التركيبة

---

[1]- عمار، فاتن علي، سعد الله ونوس في المسرح العربي الحديث، دار سعاد الصباح للنشر والتوزيع، الكويت،ط١، لبنان،١٩٩٩، ص ١٤٥.

[2]- ونوس، سعد الله، الأعمال الكاملة، مج ٢، الاغتصاب، ص٦٥

الهشة تاريخياً بالأساس فهؤلاء ليسوا أصحاب المكان ولا الزمان في فلسطين، لــذا يكــون الرحيل سهلاً.

" إسحق: هل خسرنا كل شيء؟

"راحيل: ربما...

إسحق: هل نستسلم بهذه السهولة؟

راحيل: لم يبقَ ما نقاوم من أجله.

إسحق: إني بحاجة إليك. لو وقفت إلى جانبي فقد نجد مخرجاً من هذا النفق.

راحيل: لا أستطيع.

إسحق: لماذا؟ هل أنطفأ حبك تماماً؟

راحيل : إني مكسورة. وأحتاج من يجبّر كسري. لا .. لا أستطيع مساعدتك.

إسحق: لا تظني أني سأترك جدعون يفلت بفعلته.لا أريد أن أكون أخرق، ولكني سأصــفّي المسألة.

راحيل: لا يهمني الأمر. معدتي تجيش. لا أريد أن أسمع شيئاً عن هذا كله.

اسحق: هل اتخذت قراراً ما؟

راحيل: ربما....

إسحق: ما هو؟

راحيل: قد ألبي دعوة عمتي. كلانا الآن محتاج للآخر.

إسحق: ونحن...أنا والصغير محتاجان لك أيضاً.

راحيل: ليس لديّ ما أقدّمه لكما.

إسحق: أتتخلين عن الصغير أيضاً؟

راحيل: ملعونة تلك الساعة التي أنجبته فيها. ألم تنتزعه أمك مني؟ "[1] .

وفي المقابل هناك أسفار للأحزان اليومية، وضعها ونوس أمام أسفار النبوءات، لكنــه لــم يعادلها في بنيتها الداخلية، بل قابلها. فالأسفار الاسرائيلية تظهر الــنهج التوســعي لــدى المهاجرين الإسرائيليين إلى أرض فلسطين، بينما الأسفار الفلسطينية تكرس البنى التاريخية للشعب الفلسطيني من خلال مجموعة من الرموز، ابتداءً بوعد الوليد الذي رفض أن يــرى النور إلا في أرضه، وانتهاء بمحمد الذي راودته نفسه أن يعمل مع المحتل، فأصــيب فــي

[1]ـ المصدر السابق، ص١٥٠ـ ١٥١

فصام غرائبي مروراً، بالفارعة التي هي بالأساس عصب العمل وارتكازه. ودلال التي قابلها ونوس براحيل التي اغتصبت وقررت الذهاب إلى عمتها بأمريكا بسهولة، بينما دلال التي اغتصبت أيضاً، من نفس الأشخاص الذين اغتصبوا راحيل. فإن دلال كان اغتصابها فتيلاً أشعل نار الحقد على المغتصبين، وهنا ونوس اختزل بدلال البنى التاريخية الكلية لفلسطين وشعب فلسطين معاً، لكن الفعل هو الفعل مع راحيل أم مع دلال. فراحيل التي هاجرت ضمن البنية السلبية للرؤية التاريخية، يقابلها ولا يعادلها دلال التي تحوّلت إلى النضال الفعلي الإيجابي، أيضاً ضمن البنية التاريخية لكنها الإيجابية.

" الفارعة: (بينها وبين نفسها) خفت من هدوئها وعباراتها المفككة. ولم ألحظ أنها خلف وقارها الصامت كانت تستكمل مخاضها.

دلال: الأرض ضيقة يا ابنة العم.

الفارعة: إنها أرضنا.

دلال: أرضنا التي لا نملك فيها حتى أجسادنا.

الفارعة: أعرف أن تجربتك كانت قاسية.

دلال: الأرض لا تتسع لنا ولهم. إمّا نحن وإمّا هم.

الفارعة: الأرض مباركة. ولولا نزعة العدوان لكانت كريمة ورحبة.

دلال: الأرض أضيق من القبر، إذا لم يزولوا جميعاً. إمّا نحن وإمّا هم.

الفارعة: لولا الصهيونية لما كانت بيننا وبين اليهود عداوة.

دلال: وهؤلاء الذين يحاربون، ويعذبون، وينتهكون كل شيء. من يكونون؟..هل شققت صدورهم، وعرفت ما تخبئ قلوبهم؟ لا..إمّا نحن وإمّا هم.

الفارعة: هذه عبارة متهورة قد تتحول ضدنا.

دلال: لا أحبك حين تتفاصحين.

الفارعة: نحن مناضلون يا دلال، ولسنا قتلة. قضيتنا عادلة، وهدفنا هو أن ندحر الصهيونية لا أن نقتل البشر.

دلال: وهل إسرائيل شيء والصهيونية شيء آخر ؟ اسمعي يا ابنة العم..في بيت أهلي لم أعرف شيئاً عن إسرائيل. كان أبي يعيش في قوقعة من الثراء والتجارة. يخاف من الثورة والرعاع، ونادراً ما كان يذكر إسرائيل حتى حرب الـ٦٧ لم تهزه، ولم يخفِ شماتته من

عبد الناصر وأنصاره. وحين تزوجت أشفق عليّ زوجي، ولم يحدثني الكثير عن إسرائيل. لكنني الآن أعرف إسرائيل كما أعرف جسدي. أتعلمين أن لإسرائيل رائحة؟

الفارعة: لم أفكر في هذا ..

دلال: رائحة فظيعة، تملأ أنفي وجوفي ومسامي. ختمت إسرائيل هويتها على جسدي، ولم يمح هذا الختم الرهيب إلا الموت. ما عرفته يا ابنة العم يكفيني. وأنا الآن جاهزة للانضمام إلى المقاومة"[1].

هذا التقابل بين راحيل ودلال، هو تقابل بمنتهى الموضوعية، ولكن هناك تباعداً وضعه ونوس بين دلال وراحيل تباعداً سيكولوجياً اجتماعياً معاً، هناك من يهرب مما حصل له(راحيل)، وهناك من يصبح مقاوماً(دلال)، حين يكون الجرح عميقاً، وهذا يعود إلى العلاقة التاريخية للبنية العامة لكل شخصية، فالوعي التاريخي واضح لكل منهما، راحيل التي لا ترتبط تاريخياً في هذه المنطقة ترحل، بينما دلال ارتباطها التاريخي متأصل لذا تحولت للدفاع عن الجسد العام لفلسطين عبر جسدها الخاص.

" وفي قراءة سابقة تحت عنوان(الأخلاق الصورية في نص ونوس) بمجلة أدب ونقد (إبريل ١٩٩٠) توقفت طويلاً أمام ارتكاز سعد الله على الميثولوجيا التوراتية في صياغة الشخصيات الإسرائيلية في نصه المسرحي، لكن قراءة أخرى لنص مثقل بالاحتمالات، تسمح بحرية إعادة النظر وتطوير القراءة السابقة بقراءة أخرى مغايرة ترصد العلاقة بين التفسير الأخلاقي عبر أسفار النص اليومية لدى الجانب الفلسطيني، والتنبؤية لدى الجانب الإسرائيلي..وفي كل القراءات يطلّ فكر ونوس المسرحي المضاد لكل تفسير أخلاقي للتاريخ"[2].

وبالمقابل الآخر عند إسحق الذي هو بالأساس ابن لموسيقي مرهف لا يحب القتل، لذا ابتعدت عنه الأم سارة والتصقت بمائير الدموي السادي، فإنه وبكونه قد أخذ بعض الموروثات من أبيه، حبّه للموسيقا، رهافة نفسه، لكنه لا يقابل أحداً ضمن سياقه التربوي التاريخي المحمّل عبر المنهجية التوراتية التي نشأ عليها، فكان يتمنى أن يكون دموياً، ولكنه لا يستطيع، فهو بالأساس يختزن عنّة نفسية، قبل أن تظهر هذه العنّة في جسده، لذا نراه لا يواجه ضعفه بشكل رجولي وعفوي.

---

[1]- ونوس، سعد الله، الأعمال الكاملة، مج٢،مسرحية الاغتصاب، ص١٢٠ - ١٢١.

[2]- الرويني، عبلة، سعد الله ونوس حكى الطائر، دار ميريت، ط ١، القاهرة، ٢٠٠٥، ص٦٧-٦٨

" الدكتور: وماذا فعلت في الحفلة؟

إسحق: وما أهمية هذه التفاصيل؟

الدكتور: هل شاركت في الاغتصاب؟

إسحق: لا.

الدكتور: لماذا؟

إسحق: تلك العربيات ! من يضمن... خفت أن تنقل لي عدوى ما.

الدكتور: ماذا فعلت إذن ؟

إسحق: (متردداً) كان يجب أن نكسر خصيته تماماً. وضعت قدمي بين فخذيه، ورحت أضغط وفق طريقة تعلمتها من بابا. وكان جدعون شديد الهياج.

الدكتور: وأنت؟ هل تهيجت؟

اسحق: في البداية..حين راقبت جدعون وهو يروضها. ولكني فترت فجأة.

الدكتور: واكتفيت في المراقبة!

إسحق: ولكن هذا كله بلا معنى.

الدكتور: أرجوك...تابع. إننا نقترب ماذا فعلت

إسحق: كانوا يتوالون عليها. وكان ثمة صراخ وشتائم وموسيقا صاخبة إننا نستخدم الموسيقا في مثل هذه الحالات، فجأة بدأ يضيق صدري..لا..لا فائدة من سرد هذه التفاصيل.

الدكتور: (بحزم) تابع.

اسحق: إنها توافه يا دكتور.

الدكتور: قلت لك تابع...

إسحق: فجأة بدأ يضيق صدري...ثم تحول إلى غضب أعمى، فتناولت شفرة واقتربت منها. أنت تعرف أن العربيات يحلقن شعر العانة. كان فرجها أملس وملطخاً بسوائل الآخرين. وأحسست أني محموم. انحنيت عليها وبدأت أشق أثلاماً صغيرة في لحمها. شطبت عانتها وثديها ثم أوقفني مائير. كان العرق يتصبب مني. وكان كلاهما قد فقد وعيه.

الدكتور: وهل أنت نادم على ما فعلت؟

إسحق: نادم! كان ذلك جزءاً من واجبي.

الدكتور: ولم تتقزز مما فعله زملاؤك؟

إسحق: طبعاً لا...بل كنت ألوم نفسي لأني لا أملك خشونة وعفوية جدعون. خفت أن يظن بابا أني أقل صلابة مما يأمل"[1].

في المقطع السابق من مسرحية(الاغتصاب) ندرك أن البنية الظاهرية لإسحق تبدو متشبعة في القص التوراتي، وبشكل غير مباشر، وهذا ما تشربه من أمه سارة، ومن ربيبه مائير. إذ نرى الأم سارة وهي لا تنفك عن تكرار الرؤية التلمودية فالآلهة عند الصهاينة معجونة بحقد ودماء وخصوصاً ما نراه على لسان مائير عندما يقول" هذه الحفلات تثير فيّ نشوةً تكاد تكون دينية...نعم دينية "[2].

وهناك موقف آخر من إسرائيل مغاير جداً لموقف مائير، وهو الدكتور إبراهام منوحين، وهو الطبيب النفسي الذي حاول أن يقف إلى جانب إسحق لكونه طبيباً، لكنه في الواقع هو معادٍ لما تقوم به الصهيونية، وبشكل واضح ومباشر ومن دون مواربة، حتى نراه يرفض سفر التثنية رفضاً مطلقاً، معتمداً على الفكر اللاهوتي مستنداً على الميثولوجيا التوراتية، وهذا تقابل مضاد لاعتماد مائير وسارة وجدعون...إلى سفر التثنية. "ويل لي يا أمي لأنك ولدتني إنسان خصام ونزاع للأرض كلها. لم تزرعي في قلوب أبنائك إلا الكبر وكراهية الأغيار. كيف ينسى المرء تلك الرهبة المليئة بالبغضاء التي تغذي بها طفلاً! وحين يكبر كيف ينقذ روحه من الاعتلال، أو يتفادى القسوة والعدوان! دفعت الكثير من الوقت والعناء كي أتخلص من غذاء طفولتي. ولكن هؤلاء الذين يحرصون على غذاء طفولتهم يدفعون ثمناً أغلى..."[3]

ما قاله إبراهام هو تصريح واضح للنزعة العدوانية عند الصهاينة، نزعة عدوانية على أنفسهم، وعلى الأغيار في الوقت ذاته، وهذه روح الصهيونية التي من المفترض أن لا يدهش الإنسان عندما تغتصب دلال الفلسطينية، ويخصى اسماعيل ويقتل، وتضرب الفارعة بالرصاص وتجرح، ويعاقب محمد بزوجته ووليده، وأن يكون إسحق نهباً للقتل عند أمّه، التي لم تهزها طلقات مائير في صدر ابنها....ولا اغتصاب زوجة ابنها راحيل إنها نزعة العدوان التي تربى عليها الصهاينة الذين كل ما يعنيهم أن يقتلوا الآخرين جميعاً من غير الصهاينة"إن هذا الوضع الذي وصل إليه الصهاينة، لم يصلوا إليه إلا بالمذابح والتهجير... والعنف والإرهاب والتعذيب. فقد قام الصهاينة بعملية تهجير واسعة للمواطنين العرب

---

[1]- ونوس، سعد الله، الأعمال الكاملة، مسرحية الاغتصاب، مج٢، ص١١١-١١٢

[2]- المصدر السابق، ص١١٠

[3]- المصدر السابق، ص١٠٠

الفلسطينيين عنوة، وبقوة السلاح والإرهاب...ولم يكتفوا بسلب الأرض، بل اعتـدوا علـى أعراض الناس لإجبارهم على ترك منازلهم"[1].

فمسرحية الاغتصاب، لا تدخل في عمق النضال الفلسطيني ضد الصهاينة من حيث الرؤيـة الخارجية للحدث الحكائي، ولا تجعل قضية الصراع مـع إسـرائيل تتمحـور فـي الإيقـاع المنبري، الذي يعتمد على الانفعالات العاطفية من خلال مقولة النص كما يفعل الآخرون. بل هي الدخول في العوالم العميقة للصهيونية، والسبر عما يدور فـي العقليـة الـصهيونية، وكشف المشروع التاريخي لهم ، فقد اخترق ونوس العقل الصهيوني، وفـتح فيـه ثغـرة تكشف عن فرصة تتيح النقد من داخله هذه الثغرة يستطيع الإنسان العربـي، والفلـسطيني بشكل خاص أن يحدد المفهوم الجديد لهذا الـصراع، وأن يعتمـد علـى طريقـة الكـشف والتشهير، ضمن معطى موضوعي دقيق، وثائقي مثبت، إجرامي موثق.

أراد ونوس في(الاغتصاب) أن يؤسس لمفهوم جديد في طبيعة الصراع العربي الإسرائيلي، وأن يشير إلى مكامن الضعف والقوة عند الصهاينة من جهة، وعند العرب من جهة أخرى، وأن يتعامل مع هذا الصراع لا كمنفعل وإنما كفاعل، وهنا تكمن أهمية الاغتصاب في كـسر الحاجز الصهيوني والدخول إلى فضاءات هذا العدو، ومعرفة تفاصيله من الداخل، لا الأمنية والعسكرية فقط، وإنما الاجتماعية والدينية والسياسية. هو كشف كلّي حتـى فـي التعامـل الإنساني لبعض اليهود الذين غُرر بهم، واكتشفوا أخيراً بأنهم لقّنوا العداء، مع أن نفوسهم نفوس إنسانية قد تصل إلى حد الجمال.

لقد أدرك ونوس أن الصراع العربي الإسرائيلي لا يتم من خلال المنابر وإنمـا مـن فهـم طبيعة هذا الصراع عبر رؤية تاريخية موضوعية تعتمد على النقد في نسف البنية الداخلية للعدو الصهيوني الذي لا ينتمي إلى البنية التاريخية التي ينتمي إليها الـشعب الفلـسطيني، وهذا يتطلب الغور في البنى اللاهوتية التي يعتمد عليها الصهاينة عبر قـصهم التـوراتي، وعلى دراسة واعية لأسفار داوود والتثنية، لذا يقول ونوس حول مسرحية الاغتصاب" قمت بتعديل الخط الفلسطيني في النقاط الآتية:

١-اختزال الميل الشائع إلى تحويل كل كلام حول القضية الفلسطينية إلى خطاب.

[1]- غنيم، غسان، المسرح السياسي السوري،١٩٦٧-١٩٩٠،منشورات علاء الدين،دمشق،١٩٩٦، ص١٦٨

٢- تعميق حبكة الحكاية الفلسطينية. ٣-إضفاء خصوصيات فردية على الشخصيات وتعميق بعدها الذاتي و الإنساني معاً "[١].

ولم يغفل التركيبة النفسية للشخصيات الفلسطينية، والتي تزعزعت بفعل الحس الأناني والذاتي، والتي كان أنموذجاً لها محمد الأخ الشقيق للمناضل اسماعيل، إذ قدمه شخصية لا يعنيها الصراع العربي الإسرائيلي ويمكن أن يفعل أي شيء كي يلم شمل زوجته التي تقبع في الأردن.

" المقنع: هذه بادرة طيبة يمكن أن تدعمها بخدمة صغيرة، وتحصل على الموافقة.

محمد: أهي فعلاً خدمة صغيرة؟

المقنع: إنك تتردد...

محمد: لا أدري....رغم كل شيء.

المقنع: إنك تتردد. لا أصدق أنك تحبها كما وصفت.

محمد: هذه هي الحقيقة التي لا يمكن الشك بها...

المقنع: اصغِ إليّ.....هل تعتقد أن الألعاب الخطيرة التي ينهمك فيها أخوك ورفاقه يمكن أن تفضي إلى أي شيء ؟؟

محمد: أخي ! لا أعلم..ربما لا..لا أقرب هذه الشؤون، لا أتعاطاها.

المقنع: ليس عليك أن تقرب هذه الشؤون. راقبهم فقط "[٢].

هنا يصور ونوس شخصية فلسطينية قلقة، ويقدم المبررات لهذا القلق بغض النظر عن الموقف الشخصي، فهو يقدم هذه الشخصية ضمن منظور حياتي إنساني، ويعزلها عن سياقها السياسي، بل يدخل في أعماق البنى الفلسطينية الواقعية ويسبر أيضاً البنى الذهنية لها فيكشف أيضاً مدى إمكانية اللعب في المصير الفلسطيني من قبل الفلسطيني ذاته، وهذا ما يجعل الفارعة تخشى أخاها محمد عندما كانت تخفي رزم الديناميت التي خاطرت بحملها دلال زوجة شقيقه المعتقل في سجون الاحتلال الصهيوني. كما أن محمد نفسه يكشف خوره الداخلي، ويعلن عدم جدواه بصراحة، وهي تعادل صراحة إسحق، لكن الفارعة أدركت أن أخاها محمد لا جدوى منه، كما أن الأم سارة أدركت عدم جدوى ابنها إسحق.

" الفارعة: قل أتراقبنا؟

---

[١]- ونوس، سعد الله، الأعمال الكاملة، مج٢،الاغتصاب،ص١٦٩

[٢]- المصدر السابق، ص ١١٧- ١١٨

محمد: أختي...

الفارعة: وحق الأخوة والأبوة والبنوة لو صح شكّي.....

محمد: أختي..إني بحاجة إليك.

الفارعة: علام تلف وتدور؟ أجبني...

محمد: إني وحيد وخائب.

الفارعة: هذا أعرفه .. ولكن ماذا تفعل هنا؟

محمد: أختي..أرجوك..لا تزيدي طريقي عسراً. كل شيء يحتاج إلى قوة، وأنا خائر القوى. لم أستطع أن أكون شهماً، ولم أستطع أن أكون نذلاً. أتعلمين أن النذالة تحتاج إلى قوة داخلية رهيبة.

الفارعة: ما معنى هذا الكلام المضطرب؟ "[١].

لقد كرس ونوس في مسرحية الاغتصاب توضيح المشروع الصهيوني عبر معالجة الصراع العربي الإسرائيلي معالجة مغايرة لما قدّم في المسرح حول القضية الفلسطينية، فقد أكد محورين مهمين: الأول ويخص دراسة البنية الإسرائيلية من مفهومها الميثولوجي ضمن المفهوم التوراتي – وهذا لم يعالج عبر المسرح قبل نص الاغتصاب حيث سنعمد إلى دراسة طبيعة الصراع العربي الإسرائيلي ضمن هذا المفهوم، ليتم الكشف الدقيق عن المشروع الصهيوني المستقبلي. فأبراهام منوحين الطبيب النفسي الذي يرفض إرهاب الدول، ويطالب بالعدل(في الدولة الإسرائيلية) وهي لا تناقض الشخصيات الإسرائيلية الموجودة في النص وإنما تختلف الطريقة في تأسيس الدولة العبرية من حيث المطالبة بالقانون والعدالة كما أسلفت ولا تقوم بالفعل الذي يصل إلى هذا القانون وهذه العدالة "هي عدالة الشتات المستندة إلى فكر أراميا اللاهوتي في رفض الدولة المستقلة لإسرائيل، لأنها عنف وليد الشيطان، ووحشية مضادة لله وللعدالة ..فالله وحده هو ربّ التاريخ، وهو وحده الجدير بحكم العالم"[٢]. إذن يحمل سعد الله ونوس الدكتور منوحين شخصية أراميا الذي ينتظر دمار بني إسرائيل لأنهم أقاموا دولتهم بغير أمر الله، وخروجاً عن معطيات الربّ الذي أنذر بالخراب.

[١]- المصدر السابق، ص١٣٠-١٣١

[٢]- الرويني، عبلة، سعد الله ونوس حكى الطائر، دار ميريت، القاهرة،٢٠٠٥، ص ٧١ .

لكن اللبوس الآرامي الذي وضعه ونوس على منوحين وأعطاه نبوءات أراميا، جاءت ناكرة لما حولها رافضة واقعها وواقع الآخرين ضمن منظور عدمي عبثي لا يغني في تصحيح الفكر الصهيوني، ولا يمكن تطبيقه عبر الواقع الإسرائيلي، لذا جاء متوازياً مع الفكر الصهيوني، ولم يعوّل ونوس على الآخرين المشابهين لمنوحين، لأنهم غير فاعلين، وهذا أمر يجب الوقوف عنده ملياً، كي لا يتقول قاصرو الرؤى النقدية باتهام ونوس. على الرغم من الامتداد الذي أظهره ونوس للنبوءة الآرامية وأعطاه بعداً شمولياً إذ وضح ذلك من التنبؤ بالدمار والخراب لكل النبوءات التي جاءت عبر النص، وكشف بجرأة العداء الذي تضمره التوراة لكل ما يعادلها في البنية كالتاريخ الذي لا تعترف به التوراة أصلاً، وهذا ما ينفي تماماً كل الاحتمالات لأن تكون إسرائيل دولة غير عدوانية، وبذلك يكون قد جذّر البنية التوسعية عند إسرائيل بكل الأفكار الموجودة في بنيتها الداخلية، وأشار إلى العرب بشكل مباشر إلى خطر هذه الدولة، والحذر في التعامل معها، وبتوسيع الرؤية التوراتية من خلال مجموعة النبوءات التي وضعها ونوس في النص لكي يفضح العقيدة الإسرائيلية التوراتية، التي بنيت على الإرهاب والقتل، ضمن مفهوم سلفي ديني يفرز الفكرة الأحادية الفاشية التي لا توصل إلا للخراب، وعلى ألسنتهم هم حين يقولون: إلى أي حضيض نهوي؟.

أما المحور الثاني فهو المحور الفلسطيني، الذي يوضحه ونوس في نصه المسرحي الاغتصاب بأن الدولة الصهيونية زائلة حتماً، لا ضمن الرؤية التوراتية، بل بفعل التناقض الموجود في داخلها، هذا التناقض الذي خلقه النضال الفلسطيني داخل الأرض الفلسطينية التي تحقق وحدة المصير، وبعيداً عن الفكر الديني، مؤكداً البنى السياسية التي تمنح هذا الصراع عدالة الشعب الفلسطيني ضمن منظور تاريخي، على الرغم من أن الشخصيات الفلسطينية المثارة في النص لا ترتكز على بنى إيديولوجية، فبدت بسيطة عفوية ومرتبكة فكرياً، لكن ونوس حين أغفل قاصداً الرؤى الدينية عند الشعب الفلسطيني، وعدم الاعتماد عليها في المنظور النضالي أعطى هذه الشخصيات فضاء أرحب لفهم الصراع القائم، وهذا أمر مهم، فاحتمالات الصراع والنضال مفتوحة ومتعددة الرؤى، لأنها تخضع لمجموعة من الاحتمالات المرهونة بمعرفة الواقع النضالي الفردي والعام، إذ وضع ونوس نصه ضمن سياق تاريخي لفهم القضية الفلسطينية من جهة ولفهم طبيعة الصراع العربي الإسرائيلي من جهة أخرى، ملخصاً بشكل موضوعي أن قيام دولة ارتكازها الأساسي على البنية الدينية، لا يمكن إلا أن تسقط، في حين من الضروري أن يأخذ النضال الفلسطيني شكلاً

مدنياً علمانياً، بعيداً عن التعصب، والرأي الواحد، عبر فهم موضـــوعي لطبيعـــة التـــاريخ والتعامل العلمي معه. إن مسرحية الاغتصاب التي زجّ ونوس نفسه بصفته شخصية فيهـــا، لا للدفاع عن نفسه، بل لتأكيد موضوع مفهوم طبيعة الـــصراع، ولكـــي لا تـــصل الرؤيـــة السياسية عند الحكومات العربية في تعاملها مع مواطنيها إلى تخوم الرؤية الإسرائيلية التي تتعامل بها مع الشعب الفلسطيني. ففي السفر الأخير لنص الاغتصاب يقف سعد الله ونوس بمكان الفارعة.

" سعد الله: كان ينبغي أن أتخطى الكثير من الحواجز. الريبة التاريخية التي تمنع الاعتراف بوجودك. والغوغائية السياسية التي تحول دون تمييزك، وخوف المهـــزوم مـــن الخديعـــة، وبرزخ الضحايا والجراح وفوق هذا مكائد الشرطة وصائدي الجواسيس. نعم كان يجـــب أن أتخطى هذه الحواجز كلها كي أقدّم شخصية الدكتور منوحين.

الدكتور: ولكنه شخصية مفعمة بالرفض والاحتجاج..

سعد الله: ويدرك أن الصهيونية ورطة العرب واليهود على حدٍ سواء.

الدكتور: إذا شئت.

سعد الله: ومع هذا كان عليّ أن أشحذ طاقتي كي أتخطى الحواجز في داخلي وحولي"[١].

في ختام الاغتصاب أراد ونوس أن يقدّم نفسه شخصية مسرحية يـــصنعها ونـــوس ذاتـــه ويقابلها، وقد وقف أمام منوحين ليعادل شخصية ونوس الجديدة في الشخصية النصية التي تظهر على المسرح لتسوغ تقديم المسرحية، وتناقش المعاني الأخلاقية لطبيعـــة الـــصراع العربي الإسرائيلي، التي أبرزها من خلال نصه المسرحي عبر الفارعة، وعبـــر اســـماعيل وهو في خناق الموت الصهيوني، لكن ونوس يقول كلمته من خلال إسماعيل، والفارعـــة، وراحيل، ولكي يقنع الجميع، ويكون أكثر جرأة وتحدياً، قـــدّم ونـــوس معطيـــات الـــصراع الحديثة التي أفرزتها الصهيونية من داخلها، فوقف هذا الوقـــوف الجـــريء النبيـــل أمـــام منوحين. " فلقد حملت (الاغتصاب) في داخلها عصفاً من المـــشاعر والـــرؤى واللحظـــات المتوهجة. كان سعد الله ونوس أول مسرحي عربي يجرؤ على تقـــديم الإســـرائيلي علـــى خشبة المسرح. ورأينا تلك المعاطف السوداء، وهي تمشي بخيلاء وسط خـــشبة مـــستطيلة

---

[١]- ونوس، سعد الله، الأعمال الكاملة، مسرحية الاغتصاب، مج٢، ص ١٦٥ ـــ ١٦٦ .

مدّت في وسط المسرح، وكأنها تقول إن الإسرائيليين يمشون فوقنا.ليسوا أمامنا على المسرح بل فوق أجسادنا وأرواحنا"[1].

وقد أشار ونوس إلى موضوع السجون في إسرائيل، وما يعانيه الفلسطيني داخل هذه السجون من تنكيل واستهانة بالبنى الإنسانية من دون إنشاء لغوي لكنها جاءت معبرة عن الأسلوب الصهيوني في السعي لإنهاء الصراع بكل أشكال التصفية نفسية كانت أم جسدية، لكن ونوس صورها ضمن منظور إنساني، وعلى لسان الإسرائيليين أنفسهم(الدكتور منوحين) وبذلك تكون تعرية الصهاينة أكثر علانية وشمولية" لقد نظر المسرحيون إلى ممارسات العدو الصهيوني بعين العربي المتعاطف وبعين الإنسان الذي يرفض مثل هذه الممارسات، وحاولوا أن يفضحوا تلك الممارسات أمام الإنسان العربي أولاً وأمام العالم. ليحرضوا على رفض الممارسات غير الإنسانية التي لا يقرها قانون أو شريعة، مهما كان مصدرها، إنها إسرائيل التي تمثل نازية العصر الحديث..."[2] ومع الحوار الذي وضعه ونوس في سفر الخاتمة بين سعد الله ونوس والدكتور منوحين، كان موضوعياً في العلاقة مع الحالة القمعية، وكما أظهر ونوس القمع الرهيب الذي يمارس في إسرائيل وسجونها، كذلك وضع لها مقابلاً ومعادلاً للقمع الرهيب في البلاد العربية والسجون العربية، وبهذا يؤكد أن الظلم لا ينحصر في مكان واحد في العالم، والظالم يمكن أن يكون في أي مكان في العالم.

"الدكتور: طيب..وماذا عن السجون؟ ركزت على ما يحدث في السجون هنا، وتجاهلت ما يحدث في السجون العربية...

سعد الله: اسمع...ترددت طويلاً قبل أن أكتب هذا العمل وكان سبب ترددي هو الشعور المرّ بأن المسرحية قد تبدو ضرباً من المراوغة. نعم يا سيدي .. يجب أن تكون النزاهة متبادلة، ويجب أن أعترف أن السجون على ضفتنا ليست أكثر رأفة، ولا أقل وحشية ولكن هل تظن أن هذه الأنظمة وسجونها تمثلنا، أو تشغلها قضية صراعنا مع إسرائيل؟ لا...يا سيدي. إن مشكلتنا مزدوجة. وإن للصهيونية الآن امتدادها العضوي في النظام العربي الراهن. الذين استسلموا لإسرائيل مائير، والذين يتهيؤون للاستسلام، الذين يقمعون

---

[1]- نقلاً عن: خوري، الياس ،إعراب الحياة – إعراب الموت،ملحق النهار،القيم، علي، العودات، حسين، م.يوسف، حسن، الأصداء الأولى للرحيل، ص١٣٥.

[2]- غنيم،غسان المسرح السياسي في سورية، ١٩٦٧-١٩٩٠، منشورات دار علاء الدين للنشر والتوزيع، دمشق،١٩٩٦، ص١٧١.

شعوبهم ويدوسونها. الذين ينهبون ثروات هذه البلاد ويبددونها...هؤلاء جميعاً هم بعض امتدادات الصهيونية في الجسد العربي. إن الورطة على ضفتينا معقدة، والخروج منها يقتضي نضالاً مركباً وصعباً.

نعم يا سيد. إن النزاهة يجب أن تكون متبادلة ولو كان الثمن فادحاً وهذه الورطة التاريخية لا يمكن تجاوزها إلا بأثمان باهظة"[1].

إذن يقول ونوس بمنتهى الوضوح إن قضية الصراع العربي الإسرائيلي تقتضي نضالاً مركباً وصعباً، ويتطلب هذا التركيب الذي يؤدي إلى الصعوبة، وعياً شمولياً للتاريخ، سيؤدي هذا الوعي بالضرورة إلى تفكيك عرى الصراع، وتفحص هذه العرى ضمن رؤى موضوعية للعلاقة بين الأنا والآخر، وهذا ما يعتمل في ذهنية ونوس الإبداعية، إذ إنه كان يطمح دائماً إلى الخروج من حالة الأنا، سعياً إلى حالة الذات التي تتماهى في داخله بوصفه كاتباً، وهذا لم يحدث عند الآخرين الذين يرون الصراع العربي الإسرائيلي يرتكز على الأمنية أو التظاهر والإدعاء الكاذب والسذاجة، أو السطحية الغارقة في الغيبيات. أما عند ونوس فتتوضح مجموعة الإدراكات لذاته عبر الآخر في أثناء معالجته قضية هذا الصراع عبر النص المسرحي ونشأ من خلال هذا الإدراك المتميز وعي ونوس الخاص، الذي وضعه ضمن وعي شخصيات النص التي تعي طبيعة الصراع في بعدها الإنساني، وهذا ما نراه عند أهم الكتاب المسرحيين أمثال شكسبير، وسترندبرج، وأونامونو، ويوجين أونيل، ويوسف إدريس ومحمود دياب فقد أظهر النص فكرة الأنا المنقسم على ذاته داخلياً وخارجياً، وهذا ما يؤجج طبيعة الصراع ضمن الذوات الواعية، إذ تصبح الأنا حالة أخرى، حالة من التأكيد للذات والنفي لها في الوقت نفسه عبر صراعها الداخلي في قبول الآخر، وعدم قبول ما ينتج عن الموضوع الذي يتعامل معه هذا الآخر، وهذا ما رأيناه عند الفارعة ضمن البعد الإيجابي للعلاقة مع صراعها النضالي لتحقيق ذاتها الذي يوصلها إلى الموضوع الذي تناضل من أجله، بينما نرى العملية ذاتها عند شقيق الفارعة محمد الذي أفرز علاقة سلبية في موقفه من الأنا، الذي امتدّ إلى الموضوع، وعمّق هذه السلبية، كما عمّق ونوس بنية الصراع العربي الإسرائيلي بإعطائها حالة فلسفية تصل حد العلاقة مع الغوص في البنى النفسية للشخصيات الإسرائيلية مثل إسحق الذي يعيش حالة من القلق والشك الذي يصطرع في داخله، ما بين الرغبة في الكمال ليجد ذاته عند مائير(الموضوع)

[1]- ونوس، سعد الله، الأعمال الكاملة، مج٢، مسرحية الاغتصاب، ص ١٦٦ ــ ١٦٧

وما بين التحقق من الشعور بالنقص والتبدد. صراع خاص يستعر بين المادة والروح، العقل والانفعال، ومع استغراق شخصية إسحق في هذا الصراع، سعى في البحث عن الذات التي هي الحقيقة، عندما حاول الخروج من الموضوع والذي هو الكذب والزيف، كانت تنتظره رصاصات مائير التي استقرت في جسده ومات. كما أن النقيض الآخر والكلي لإسحق هو إسماعيل الذي تجسد صراعه مع العدو الإسرائيلي في تبنيه وعيه التاريخي، والذي أطلقه ونوس عبر بنى فلسفية نفسية غاية في العمق أيضاً، والذي كان صراعه الدائم بين الأنا الظاهر المتجسد في المناضل الذي دفع ثمناً غالياً من أجل الوصول إلى هدفه(هو)، وبين الصراع الباطن المأمول والذي يحقق له الرخاء والحياة الكريمة بعد الوصول إلى حقه وحق كل فلسطيني(الموضوع)، وقد استطاع ونوس أن يعبر عن الصراع العربي الإسرائيلي من خلال دواخل اسماعيل، حين وضع الصراعين في زمان ومكان واحد، وفي لحظة واحدة. اغتصبت دلال أمام عينيه ولم يتكلم، لكن الذات عنده انهارت فأغمي عليه، وكان سبب إغمائه حرصه الشديد على الموضوع(القضية التي يقاتل من أجلها) وهنا أكد ونوس ضرورة التماهي بين الذات والموضوع في تصاعد طبيعة الصراع، الذي ترجم على لسان دلال زوجة إسماعيل بمقولتها إما نحن وإما هم، وبهذا يكون ونوس قد وضع بنية الصراع لصاحب الحق التاريخي، من دون إثارة شعارات، وكلمات رنانة، ويعدّ ذلك وعياً منطقياً علمياً لطبيعة الصراع العربي الإسرائيلي. وبهذا يكون قد خطا خطوة متقدمة في تبيان قضية الصراع العربي الإسرائيلي وتحقيقها بشكل جديد لم يكن له مثيلٌ في النص المسرحي العربي قبل مسرحية الاغتصاب.

وبعد دراسة المسرح السياسي المباشر عند سعد الله ونوس نستنتج أن الكاتب قد وضع مجموعة من الأسس لهذا النوع من المسرح إذ عدّه نوعاً مسرحياً يمتلك خصوصية تجعله يتفرد ضمن نطاق الكتابة المسرحية، هذه الخصوصية تهدف إلى تسييس الناس من خلال الفعل المسرحي والكتابة المسرحية ضمن مجموعة من المعطيات، وهي:

- الخوف في نصوص ونوس مرتبط بالقمع والتسلط، إذ إن الخوف لا يعدّ شعوراً مجرداً فهو مرتبط بالسلطة القمعية لا بقوى غيبية.

- عدّ ونوس الواقع العربي المتشرذم، هو نتاج الأنظمة التي تتقاتل وتتذابح، بينما الناس مغيبة عما يحدث.

- اتجه ونوس نحو مسرح التسييس من أجل الناس الذين غالباً ما يقفون مستلبي الإرادة أمام ما يشاهدونه. إذ جعل من المسرح حالة تعويضية للتعبير بحرية عن آرائه السياسية، وكان سعيه حثيثاً لنقل هذه الآراء من أجل تمكين جماعية الناس عبر النص أو العرض المسرحي.

- كانت دعوة ونوس لتسييس المسرح والنظر إليه على أنه تجمع سياسي تثار فيه قضايا الناس كافة، سبباً لغياب الديمقراطية، ومصادرة الآراء والتضييق على كل من يفصح عن رأيه صراحة.

- عدّ ونوس القضية الفلسطينية قضية محورية لخلق منهجية التسييس، باعتبار هذه القضية كادت تغيب عن أذهان العديد من الكتاب المسرحيين، فقد تناولها ضمن رؤية عقلانية بعيدة عن التوهمات والخطب الفارغة.

الفصل الثاني

المسرح السياسي التراثي

- الإشكالية التراثية عند سعد الله ونوس

١ – الكشف في البنى التاريخية للتراث

٢ – السعي لترسيخ شكل تراثي للمسرح السياسي

٣ – التراث في مسرح سعد الله ونوس السياسي

أ – القضية الفلسطينية ورفض الهزيمة .

- القضية الفلسطينية في المسرح التراثي عند سعد الله ونوس
- (مغامرة رأس المملوك جابر) وانعكاساتها على الواقع العربي

ب – مشاركة الجماهير في قضايا الوطن والنضال من أجل التحرير

- (سهرة مع أبي خليل القباني) والبحث عن قضايا التحرر
- (منمنمات تاريخية) والرؤية الدقيقة لتجليات النضال التحرري

ج – العلاقة بين السلطة والشعب الحاكم والمحكوم

- (الملك هو الملك) والقدرة على محاكاة الواقع السياسي

– الإشكالية التراثية عند سعد الله ونوس:

" إنّ حرمان المجتمع من تاريخه،هو واحدة من أهم آليات تهميش المجتمع المدني، وسيادة الاستبداد...ومن هنا فإنني أنظر إلى الأعمال الأدبية التي حاولت دون أن تفقد قيمتها وشحنتها التخييلية، إحياء حقبات من تاريخنا المصادَر والمطمور في عتمة النسيان، أنظر إليهما كأعمال مقاومة ثقافية مجيدة "[1].

هذه المقولة التي تجعلنا ندخل في مفهوم التراث بشكله العلمي الحقيقي، علينا ألاّ ندسه بأنف التاريخ، فكل ما أنتجته البشرية تراث وكل ما دوّنه الأقوياء تاريخ، والبشرية مجموعة أفراد، وهذا بدهي، لكن الأقوياء هم أفراد بالأساس، والفرد لا يصنع تراثاً، وإنما يكتب تاريخاً كما يستهويه ويخدم مصالحه. وهناك من ينظر إلى التاريخ الفردي ويسوّق لمفهوم الفردية والطغيان ويتباهى في ذلك، كقول صفوان قدسي:"ذلك أنني أؤمن إيماناً لا شبهة فيه بأن ما من حقبة زمنية من حقب التاريخ إلا ولها أبطالها الذين كان لهم شأن عظيم في صنعها"[2].

فهذا التسويق يلغي بالضرورة الفاعلية التاريخية للمواطن، ويكرس مفهوم الفردية ويطلقها. فالتراث هو الإرث الحضاري الذي تتركه الشعوب ضمن سياق مسيرتها التاريخية العقلية، ويشمل الفن والأدب والسياسة، والعلوم، وطبائع الشعوب، وعدل الحكام، وجور السلطات، وتنقله بموضوعية وواقعية لمن يليها من دون أن تضفي على البنى والأفكار التي تركتها صفة القداسة، وتسكّن المفهوم الدلالي، وتلغي قابلية تأويله. وأن يكون فيما بعد حاضراً دائماً في وعي الإنسان، فهو يشكل جزءاً من الذاكرة الإنسانية، وارتكازاً في صيرورتها، ومساراً نحو أفقها.

من دون شك إن هناك مجموعة من العوامل جعلت ونوس يلتفت إلى التراث، ومن أهم هذه العوامل العامل السياسي فتراثنا العربي مشبع بالحكايات ذات المضامين التي تمنح المسرحي أفقاً تعبيرياً يحقق تواصلاً بين التاريخي، والواقعي المعيش، لأن التراث حاضر دائماً في وجدان المواطن العربي،" فمنذ أن استقل الإنسان نسبياً عن المحيط الطبيعي الذي

[1]- ونوس، سعد الله، الأعمال الكاملة، مج٣، دار الآداب، بيروت،٢٠٠٤، ص ٦٦٥ .
[2]- قدسي، صفوان، اللحظة الفاعلة في التاريخ،مجلة المعرفة، السنة السابعة، العدد ٢٠١، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، ١٩٧٨، ص ٧

يعيش فيه برزت إمكانية التناقض بين الوجدان والواقع، سواء كان ذلك الواقع حاضراً مشاهداً أو خبراً عن ماضٍ أو تنبؤاً بمستقبل"[1].

لذا أدرك ونوس أنه يجب الدخول في هذا المعترك قبل الدخول في البعد السياسي ولا بدّ من الكشف عن مجموعة الظواهر المسرحية التي أفرزتها العوامل الثقافية من خلال الخروج بالمسرح من العلبة الإيطالية إلى الحديقة والشارع والساحات من دون التقيد بالمنهج الأوربي، والسعي لخلق حالة فرجوية جديدة تتوافق مع البنى التاريخية والثقافية لمجتمعنا العربي، لذا وجب على ونوس بصفته كاتباً وباحثاً مسرحياً الوقوف التأملي لكيفية توظيف هذا التراث وإخضاعه لتجربة الصراع السياسي الذي يجب أن ينكشف على الإنسان العربي ليستطيع أن يجد له مكاناً في هذا العالم المتغير والمتبدل بسرعة الضوء.

ولكي يتسنى لونوس تحقيق هدفه من المسرح السياسي التراثي، كان لابدّ له أن يمنهج بحثه ضمن أطر علمية تقوده نحو ما يصبو إليه، لتسييس المواطن العربي من خلال وعيه التاريخي المتمثّل باستلهام التراث، والذي يتأتى عبر مجموعة من المراحل:

١ –الكشف في البنى التاريخية للتراث:

وهذا يتطلب الغوص في العلاقات التاريخية التي مر بها الوطن العربي، وقراءة هذا التاريخ قراءة معتمدة على البحث العلمي المنهجي الذي يكشف الأسباب الحقيقية لكتابة هذا التاريخ والأبعاد التي أدّت لتدوين مجموعة الحالات الفردية والجماعية، وإعادة منهجة هذا التاريخ، وفرز ما هو تراثي حقيقي، وما هو ذاتي وشخصي، لأن " اجتماعيات الثقافة التي تهدف بالأساس إلى فهم منظومة فكرية ماضية مرتبطة بأمة أو بطبقة أو بحقبة تاريخية أو بشخصية...تربط كل منظومة فكرية بقاعدة ثابتة: تاريخ عام، أو مجتمع أو طبقة، أو شخصية. لكن القاعدة تبدو دائماً عند التحليل في صورة فكرية أو منظومة فكرية. ما دام الهدف هو فهم الماضي،...ليبدو التاريخ العام كفكرة، كهدف، كقصد"[2].

وبما أن ونوس يحمل همّاً ثقافياً عبر مشروع ثقافي تنويري يضطره إلى الدخول بعمق إلى العوالم الداخلية للتراث العربي، ويبحث عن منشئه، وعن أسباب هذا النشوء، وعن مطلبه – مطلب التراث – وما بغية هذه المطلبية، والهدف الأعلى مما يطلبه، وأن يتناول بدقة

[1]- العروي، عبد الله، مفهوم الايديولوجيا، التنوير للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٨٣، ص ١٧.

[2]- المرجع السابق، ص ١٠٥.

متناهية الظروف الموضوعية التي نشأ هذا التراث فيها وكيفية تعميم هذا التراث وتسويقه، ولماذا تعميمه وتسويقه الآن؟

إنّ هذه الإشكالية التي يواجهها ونوس في الاستمرار بمشروعه التنويري من خلال النص المسرحي الذي يعطي للمسرح العربي خصوصية تضع النص المسرحي العربي أسوة بالنصوص الأخرى في العالم كله. لكن مشروعه يواجه بالظلامية من جهة وسيطرة الفكر الواحد وطغمته الغاشمة من جهة أخرى. وعلى الرغم من أن ونوس كان مصراً دائماً على الاستمرار في السير نحو تأسيس مشروعه النهضوي المسرحي وتأصيله، ساعياً لتشكيل حالة مدنية تعاقدية توجّه الدفة السياسية نحو حالة دستورية تقدمية عبر التأصيل لقاعدة التعاقد الاجتماعي الزمني البشري، ووفق موازين القوى البشرية في مواجهة الوقف الإلهي الثيوقراطي الناشئ عبر التيارات السلفية التي تجتاح الفكر، وصاحبه معاً فكيف يتسنى لكاتب مثل سعد الله ونوس أن يعبر بمشروعه التأصيلي للتراث بينما السلطات الحاكمة تحاصره من جهة، والسلطات الإلهية تكفره لتغتال مشروعه التنويري العلماني من جهة أخرى، وهذا يشابه ما حصل لأبي حيان التوحيدي حين أثار موضوع الحاكمية الإلهية، وأن الأمة يجب أن تحكم بأمرها، والحاكمية الإلهية الثيوقراطية هي وحدها صاحبة الحق في تقرير الشؤون الأرضية، حين رفضت هذه الحاكمية سيادة الأمة على نفسها وخصوصاً بعد وفاة النبي " وتوقف الوحي، وانتقال مركز القوة التشريعية من السماء إلى الأرض"[1].

وهذا يعني أن ونوس لا يمكن أن يتناول التراث والتاريخ بوصفه حدثاً درامياً إلا مع وجود مناخ يهيئ لهذا الخلق، وأن يكون هناك فضاءات للحرية ليكون هذا العالم متكاملاً وصحيحاً. فأي مناخ والسلفية الفكرية تلاحق المثقفين والمفكرين، بينما السلطة السياسية لا تأبه لهؤلاء الظلاميين، بل تكون بجانبهم وبشكل غير مباشر عندما يكون البحث تاريخياً أو تراثياً، وهذا يخلق حالة من القلق عند كاتب مثل ونوس. ولكن هذا القلق يجعله أكثر إصراراً، وأشدّ تصميماً على متابعة مشروعه التأصيلي والتنويري للمسرح العربي، على الرغم من أن ونوس أدرك الظاهرة التي أصبح همّها وهاجسها العودة إلى التاريخ، وخصوصاً في مجال الإبداع الأدبي، ولكنه يملك رأياً مخالفاً، وطريقة مبتكرة في الولوج إلى التراث والتاريخ معتبراً أن قنوات الاتصال بيننا وبين تاريخنا أو تراثنا لم تنقطع أبداً، ولا

---

[1]- عيد،عبد الرزاق، أبو حيان التوحيدي،المقابسات، فصل الدين عن الدولة\ فصل الدين عن الفلسفة، دار الأهالي دمشق،٢٠٠١، ص٤٣.

يتأمل التاريخ بوصفه أيقونة لا يجب المساس بها كما أن تاريخنا مبعثر في تأريخ المؤرخين القدامى. صحيح أن هناك بعض المحاولات لكشف هذا التاريخ وتخطيه، لكنها محاولات خجولة ومتواضعة لم تتجرأ على تجاوز المقدسات والمحرمات ومجموعة الاعتبارات التي أسهمت في إخفاء مدونات هؤلاء المؤرخين. " فنحن لا نملك حتى الآن تاريخاً زمنياً يقدم الأحداث بموضوعية ويصور القوى الفاعلة في هذا التاريخ كأفراد أوجماعات بشرية، بما تتصف من إيجابيات أو سلبيات ويحدد تبعاتها ومسؤولياتها في سياق الوقائع والتحولات. لقد كان أجدادنا بشراً ومن حقنا أن نعرفهم كبشر يخطئون ويصيبون، بعيداً عن التقديس، وخلط الإنساني باللاهوتي"[١].

وكأن ونوس يضع اللوم على الروّاد الذين لم يلملموا شتات هذا التاريخ وأن يتناولوه بشكل يجعل من محتواه إرثاً حضارياً تتناقله شعوب المنطقة، وتؤسس به وعياً متطوراً ومتقدماً يدفع بالمواطن العربي إلى مصاف الشعوب الأخرى، وقد استثنى ونوس طه حسين وأحمد أمين من هؤلاء الذين لم يبحثوا في التاريخ بشكل عقلاني، فإن طه حسين كان مدركاً وواعياً ومعه أحمد أمين حين سعيا لتأسيس وعي تاريخي عبر التراث، ومن المؤسف لم تتح الفرصة لهذا المشروع أن ينجز، إلا فيما يخصّ الحياة العقلية عند العرب وظهرت في سلسلة كتب هي(فجر الإسلام، وضحى الإسلام، وظهر الإسلام، وعصر الإسلام)لأحمد أمين، وكتاب طه حسن الجريء(في الشعر الجاهلي). وهكذا كان ونوس يتنازع حالة الصراع بين الأصنام التي لا يمكن المساس بها وبكشف تاريخها، والبعد الواقعي والحياتي لهؤلاء الأصنام – الرموز. فحين خلع عباءة ابن خلدون وكشفه مستخدماً هذا الكشوف حينها، وهذه التعرية لانتهازية المثقف الآن، ووقوفه دائماً بجانب القوي، وبجانب من يعطي أكثر قامت قائمة المثقفين العقائديين حين قرؤوا مسرحية(منمنمات تاريخية)، على الرغم من أن ابن خلدون تكلّم على نفسه حين ذهب إلى تيمورلنك وقال له: يا ملك الدنيا، ولكننا لم نسمع منهم أي حسيس أو هسيس حين دبّ الخراب بالمسرح الكبير كما يقول ونوس واجتاحت جيوش الدنيا منطقتنا العربية في حرب الخليج الأولى" وفي غمرة الفاجعة التي ألمّت بالوطن العربي ككل، وبالعراق بشكل خاص، أعتقد أن العنف المروع الذي شهده المسرح الكبير لم يترك للمسرح الصغير إلا أن يرتبك، ويتلفت متحيراً.

---

[١]- ونوس، سعد الله، الأعمال الكاملة، مج٣، ص ٦٦٥

ولا أعتقد أن من الممكن الآن أن يتخيل المرء مسرحية، تستطيع أن تلمّ بكــل أبعــاد هــذه الهزيمة، التي أعتبرها واحدة من أسوأ هزائم تاريخنا العربي الحديث"[1].

فلو سعينا في البحث حول مفهوم التراث بالعموم لوجدنا أن تراثنا الأدبي والفكــري ممتــد ضمن الرؤى الأوربية التي أنتجته ضمن مفهومها بالعلاقة مع الاستلهام، وهو ممتد أكثــر مما يجب أن يمتد في البناء الثقافي العربي، ويعود ذلك إلى الواقع السياسي الأحادي الــذي ترعبه فكرة التنوير بينما في الغرب الذي يخيم عليه المناخ الــديمقراطي يجعــل فــضاءات الأدب والثقافة والسياسة أوسع وأكثر حرية. وقد اشتدّت القبــضة علــى الحريــات فــي المجتمعات العربية منذ قيام ما سمي ثورات تحررية فلم تخفِ ثورة يوليو ومنــذ شــهورها الأولى، نفورها من الأحزاب والعلم السياسي الشعبي والديمقراطية التي كانت تضيف إليهــا وصف الفاسدة، فحُل البرلمان، وألغيت الحياة البرلمانية وفي ١٧ كانون الثاني(يناير)عــام ١٩٥٣ أذيع بيان من القائد العام للجيش والقوات المسلحة يعلن فيه حل الأحزاب السياسية ومصادرة جميع أموالها لصالح الشعب بدلاً من أن تنفق في بذر بذور الفتنة والــشقاق ثــم توعد البيان بأنه لن يسمح منذ اليوم بأي عبث أو إضرار بمصالح الوطن وكان أول إنجــاز لهذه الثورة بعد مجموعة المصادرات والحالات القمعية، وإلغاء التعددية والبرلمانية هزيمة الخامس من حزيران!!.وحول القمع باسم الشعب، وإلغاء الديمقراطية التي تهدف إلى طمس الفكر التنويري العربي وسيطرة الديكتاتوريات العربية على الفكر والتراث معــاً وتوجيهــه كيفما يريد هذا الحكم، أو ذاك فكتب طه حسين حول إلغاء الديمقراطية.

" فمصر لا تحتاج إلى شيء بمقدار ما تحتاج إلى أن تحرر عقول أبنائها، وهي إذا حــررت عقول أبنائها بلغت كل ما تريد من فروع الحياة....والعقل الحر هو الذي لا يقبل أن يفرض السلطان السياسي عليه رأياً من الآراء أو مذهباً من المذاهب. والعقل الحر هــو الــذي لا يقبل ديكتاتورية مهما يكن لونها ومها يكن غرضها، ومهما يكن أسلوبها في الحكم"[2].

صحيح أن الثورة لم تقمع طه حسين بشكل مباشر، بل سعت إلى وضعه في الظل بعــد أن كان يبشر بمشروع تنويري حضاري وديمقراطي، وهذا أحد أشكال طمس التــاريخ، فطــه حسين كان يعتمد على بناء أفكاره التحررية من خلال البحث في البنية التراثيــة، وكــشف مضامينها، وفضح ما أخفي من هذا التراث حول العلاقة مع الشعوب، والإشادة بمــا كــان

---

[1] - الحلفي، جمعة، كلمات وسط الخراب، حوار مع سعد الله ونوس، مجلة الحرية،الجبهة الديمقراطية،عدد٩، بيروت ،١٩٩١، ص ٤٠.

[2] - حسين، طه، تحرير العقل، مجلة الكتاب، عدد كانون الثاني(يناير)،القاهرة، ١٩٥٣، ص ٣٢.

يقدم من حالات فكرية وفلسفية وتوضيحها وإعلانها منارة لمن يريد أن يتعظ من التـــراث، وما كان يؤلم طه حسين حين أدرك أن ثورة يوليو أرادت أن تطمس البعد الوطني للحركات التحررية التي كانت قبل الثورة وخصوصاً حين دفعت بمـــشروعه الفكـــري التقـــدمي إلـــى الإهمال، وهذا ما أوضحه ونوس في مشروعه حول النهضة والتحديث، والـــذي عـــدّ طـــه حسين مثالاً يُحتذى" وعلى الرغم من أن مشروع طه حسين كان يمكن أن يفيد الثورة حين تبلورت ملامحها التقدمية، لكن فكر الثورة التوفيقي، ونهجها البراغماتي وضيق أفقها.. كل هذا منعها من الإفادة من مشروع طه حسين"[1].

٢ – السعي لترسيخ شكل تراثي للمسرح السياسي:

".....كنت دائماً أشعر بالنفور من هذه الوضعية التي يتخذها لقاؤنا، وضـــعية المحاضـــر والمستمعين، فهي على المستوى الاجتماعي تذكرني بمنبر الأستاذ، ومحراب الشيخ وشرفة الحاكم. وإني لم أحبّ يوماً لا المنبر، ولا المحراب ولا الـــشرفة. وهـــي علـــى المـــستوى المسرحي تذكرني بالخشبة المفصولة عن الجمهور، الخشبة التي تشعشع بالضوء والوهم، بينما تغرق الصالة في العتمة والانتظار الساكن"[2].

للبحث عن أية حالة جدية عند سعد الله ونوس، لا بدّ أن نعود إلى المرجعية التاريخيـــة لنوع هذا البحث، ولأن ونوس كان هاجسه ترسيخ المسرح السياسي مـــن خـــلال التـــراث والتاريخ فكان لزاماً عليه العودة إلى أشكال الفن المسرحي في الوطن العربي عموماً، وفي سورية خصوصاً، ولكي يجدد في الشكل الشائع للمسرح العربي الذي يتماشى وهموم الناس الاجتماعية والاقتصادية والسياسية. فوجد من خلال بحثه أن الحكواتي هو المـــصدر الأول للعلاقة بين المتلقي وبناه الفكرية والمعرفية، إذ كانت الحكايات تأخذ شكلاً حياً في العلاقـــات الاجتماعية بين الناس، الذين بين موافق ومعـــارض للحـــدث الحكـــائي، هـــذه الموافقـــة والمعارضة تشارك في اكتمال الفعل عند الحكواتي– المـــسرح – " إن فعاليـــة المتفـــرجين وارتجالاتهم كانت تكمل عمل الحكواتي، وترتقي بالسرد أو القص إلـــى مـــستوى العـــرض الشعبي الحي"[3]. ويعدّ ونوس أن فن الكركوزاتي فن آثر. تركيباً وتعقيداً، وأكثر التصاقاً فـــي الناس، لأنه يتطلب أدوات للعرض أكثر تعقيداً، ولأنـــه يعـــدّ فنـــاً جماعيـــاً، فللكركـــوزاتي

---

[1]- ونوس، سعد الله، الأعمال الكاملة، مج٣، ص ٤٧٧.

[2]- ونوس، سعد الله،البحث عن هوية، الحياة المسرحية،عدد ٣٤-٣٥،وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٩٠،ص٢٤.

[3]- ونوس، سعد الله، خيال الظل إشكالية الفن الشعبي، الحياة المسرحية، عدد٣٦، وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٩١، ص٤.

معاونون. وقد انتشر هذا الفن كثيراً بين الناس واستهوى الوالي العثماني المتنور مـــدحت باشا، وهذا لم يستسغه رجال الدين والمال حينها " وانتقد وجهاء دمشق على هذا المستوى المنحط، ولامهم لإقبالهم على مشاهدة مناظر مخجلة، والاستماع إلى ألفاظ بذيئة"[1].

لكن الحقيقة التي جعلت رجال الدين والمال ينتقدون الكركوزاتي، لأنه ينتقدهم بشكل مـــزرٍ ومضحك. وهذا يعني أن هذا الفن فن انتقادي يحقق فضاء من الحرية للمتلقي وخـــصوصاً أثناء الاضطرابات السياسية، ويخلق بعفوية حالة من الحس الجمعـــي الاحتفـــالي ويخـــرج الناس من قيود الكبت بأشكاله الاجتماعية والسياسية،عبر لغة مكتوبة لهـــا خـــصوصيتها، حتى لا يستطيع أحد أن يسرق الصنعة " فكتب خيال الظل مكتوبة بطريقة عجيبة هي وضع حروف غريبة بين حروف الكلمة الأصلية، حفاظاً للصنعة من أن تسرق"[2].

وهذا الفن موجود في البلاد العربية منذ أكثر من ألف عام، وقد قال في هذا الفن القاضـــي الفاضل حين دعاه صلاح الدين الأيوبي لرؤية أحد عروض خيال الظـــل: "رأيـــت موعظـــة عظيمة، رأيت دولاً تمضي، ودولاً تأتي"[3].

إذن فن خيال الظل قد لامس الوضع السياسي في تلك الأثناء، لذا بحث ونوس بـــه بـــشكل عميق وكبير، وعدّه البادرة الأولى لتعميم الرؤية السياسية عبر الفن المشخّص." وإذا علمنا أن هذا الفن دخل القصور، وطرد منها، وازدهر مع الشعب أحياناً، ولوحق أحيانـــاً أخـــرى وعكس الأحداث الهامة والمجريات اليومية، وإذا تأملنا الفترة التاريخية الطويلة التي نـــشط فيها، أدركنا فداحة الخسارة، التي يمثلها تبدد هذا التراث وضياع معظمه"[4]. ومـــع ضـــياع جزء كبير من هذا الفن، يعني افتقاد أجزاء كبيرة من الواقع الاجتماعي والسياسي حينهـــا، أي كانت الخسارة مزدوجة هكذا يرى ونوس بعد البحث التاريخي لتشكيل أول نـــواة فنيـــة تُعنى بالإبداع والسياسة معاً.

ولو أنعمنا النظر بنتاج ونوس المسرحي جيداً لوجدنا مدى التأثر التاريخي لتلك الفنـــون التي ذكرناها، إذ استقى من الحكواتي شكله الفني، ومن التراث الشكل الحكائي، إذ" تنطلـــق خصوصية الكتابة المسرحية عند سعد الله ونوس من هاجسه المستمر فـــي البحـــث عـــن

---

[1]- الجندي، أنور، أعلام الأدب والفن، " القباني" مطبعة حمص، د. ت، ص ١١٤.

[2]- أبو شنب، عادل،مسرح عربي قديم، مطبوعات وزارة الثقافة، دمشق ، ١٩٦٤ ، ص ٨٥.

[3]- حمادة، ابراهيم، خيال الظل وتمثيليات ابن دانيال، المؤسسة المصرية العامة، القاهرة ،١٩٦١، ص ١٢٤.

[4]- ونوس، سعد الله، الأعمال الكاملة، مج٣، ص٦١٦ .

مسرح عربي له فرادته وهويته، وذلك عبر تبني منطق الحكاية في المسرح، وعبر البحث عن خصوصية الكتابة المسرحية ذاتها، ومن خلال التفكير بالموضوع الذي يكتبه"[1].

كما أخذ من التاريخ البعد السياسي، ووضعه ضمن نص مسرحي متكامل مثل نص(مغامرة رأس المملوك جابر)حين قدم هذا النص عبر مستويين، الأول: متمثلاً بالمقهى الشعبي الذي يوجد فيه العم مؤنس الحكواتي، والذي استقاه ونوس من موضوع الحكواتي الذي كان أول شكل للفن الجماهيري، المتمثل بالحضور وهم نزلاء المقهى، شارحاً بذلك وضعهم الاجتماعي والسياسي من خلال مجموعة من الحواريات، كما صوّر الواقع الاقتصادي حينها متمثلاً بصاحب المقهى والعاملين لديه.

" زبون ٢: صحيح..شفت اليوم أبو إبراهيم، وبعتلك سلام معي.

زبون ٣: الله يسلمك ويسلمه. كيف حاله؟

زبون ٢: مسكين لا زال مهموماً، ولا يعرف كيف يدبر أحواله.

زبون ٣: الله يساعده ويساعدنا...ومن منّا خالٍ من الهم؟

زبون ٢: في هذه الأيام....والله ولا أحد..."[2]

أما المستوى الثاني هو القيام بالفعل التمثيلي في المقهى نفسه، إذ يقوم الزبائن بتمثيل الحكاية التي يحكيها الحكواتي، العم مؤنس، وبهذا يكون ونوس تبنى شكلاً جديداً للنص المسرحي وهو المسرح داخل المسرح، وقد عدّ ونوس أن هذا النوع أكثر قرباً من الناس وهو يحدد أيضاً موضوع التسييس عند ونوس عبر المفهوم الجديد الذي كتبه في نص(مغامرة رأس المملوك جابر).

" وأحدد مفهوم هذا المسرح على أنه حوار بين مساحتين. الأولى هي العرض المسرحي الذي تقدّمه جماعة تريد أن تتواصل مع الجمهور وتحاوره. والثانية هي جمهور الصالة الذي تنعكس فيه كل ظواهر الواقع ومشكلاته"[3].

إنّ هذا الشكل من المسرح يمكن أن يعمق ماهية الحوار بين الخشبة والصالة ويعطيهما وعياً بما يحدث الآن من خلال ما حدث سابقاً عبر منهجية واضحة للمسرح الملحمي الذي

---

[1]- اليوسف، أكرم، تعميق البحث المسرحي في نصوص سعد الله ونوس، الحياة المسرحية، عدد٦٥، وزارة الثقافة، دمشق، ٢٠٠٨، ص ٥٤.

[2]- ونوس، سعد الله، الأعمال الكاملة، مج١،مغامرة رأس المملوك جابر، دار الآداب، بيروت،٢٠٠٤، ص٢٣٦-٢٣٧

[3]- المصدر السابق، ص٢٣٣

عدّه ونوس أفضل الصيغ لإثارة ما يريد، بالإضافة إلى إيجاد شكل مسرحي ينهل من تراثنا، ويكون مندغماً مع طريقة الحكاية القريبة من نفس المتفرج العربي ،لأن" الفنان المبدع يعمل على إزالة الغربة بينه وبين الجماعة.....ويغزو مشاعر الجماعة، ليغرس فيها البذور التي يريد غرسها، ومن هنا هو يضع الجماعة في بوتقة تجربته، ويهتم بها، ويطيل أمد تماسكه معها، حتى يضمن لهذه البذور سلامة النمو وقوة الفاعلية"[١] .

فوجد ونوس ضالته حين كتب مجموعة من المسرحيات التي استلهمت أحداثها من التاريخ مثل:(مغامرة رأس المملوك جابر)،(الفيل يا ملك الزمان)،(الملك هو الملك)،(منمنمات تاريخية). " والأديب حين ينحو ذلك المنحى لا يتقيد، بشكل صارم، بالأساس الفكري للعمل الفني المستوحى في مجمله، وإنما له الحرية الكاملة في تعديل الصياغة وتغيير المضمون وصورة الشخصية وطبيعة الموقف الإنساني، بما يتيح له إمكانية التعبير عن وجهة نظر خاصة جديدة"[٢].

٣- التراث في مسرح سعد الله ونوس السياسي :

بعد أن وضع ونوس الأسس الأولى للمسرح السياسي المستمدة من التاريخ والتراث، استوحى من التراث الأسطوري عند الإغريق مسرحية(ميدوزا تحدق في الحياة)ومسرحية(الرسول المجهول في مأتم أنتيجونا)واستمدّ من التراث العربي عدداً من المسرحيات مثل مسرحيات(الفيل يا ملك الزمان)، و(مغامرة رأس المملوك جابر) و(الملك هو الملك)، التي استمدّها من التاريخ العربي الوسيط، ومسرحية(منمنمات تاريخية)التي استمدّها من التاريخ العربي الحديث، ومن الجانب الاجتماعي السياسي معاً استوحى مسرحية(سهرة مع أبي خليل القباني). كما أرسى ونوس مجموعة من الخصائص التي يتّسم بها مسرحه، فقد تضمّن هذا المسرح بعداً سياسياً غير مباشر يترافق هذا البعد مع مجموعة الأحداث السياسية التي طرأت على المنطقة العربية في العصر الحديث، التي تتضمن وجود إسرائيل في قلب الوطن العربي، بعد أن اغتصبت فلسطين عام ١٩٤٨، وتردي الموقف العربي حيال ما حدث حينها، كما أن الهزيمة التي حصلت في الخامس من حزيران عام ١٩٦٧، لاقت حضوراً قوياً في مسرحياته مثل مسرحية(حفلة سمر من أجل /٥/ حزيران) التي اعتمد فيها على الحوار بين الصالة والخشبة كما رأينا، ومسرحية(الفيل

---

[١]- بن ذريل، عدنان، مسرح علي عقلة عرسان، مطبعة الكتاب العربي، دمشق،١٩٨٠، ص ٣٨.
[٢]- وادي، طه، جماليات القصيدة المعاصرة، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٢، ص ١١٦.

يا ملك الزمان)التي وظّف فيها التراث بشكل جيد ليدين الحكومات والشعب معاً، والتي أدّت إلى هذه الهزيمة، و كشف فيها اللعبة القذرة التي لعبتها البرجوازية الصغيرة الانتهازية، التي استغلت حاجات الشعب، كما استغلت ضعفه فتسلطت عليه. أما في مسرحيته المستمدة من التراث الحكائي(مغامرة رأس المملوك جابر) فقد كشف فيها عبر اعتماده على التراث كيف تفشّت الانتهازية في الجسد العربي، وكيف قامت الحكومات بتفريغ المحتوى المعرفي والوطني عند الناس، وكيف عمّت اللامبالاة والأنانية، كما كشف في هذه المسرحية التراثية الصراع القائم بين أقطاب السلطة في حين يحيق الخطر في البلاد من الجوانب كلّها، ووضّح فيها كيف استغلت السلطات خوف الناس وحاجاتهم وسخّرتهم مخبرين وبصّاصين لخدمة المصالح الفردية عند الحكام ومن أجل الحفاظ على أمنهم مهما كانت الخسائر من البلاد والعباد.

أما مسرحية(الملك هو الملك)التي ليست تاريخاً وإنما عمّق فيها الافتراض التاريخي، مستلهماً حكايتها من تراث ألف ليلة وليلة والتي ورد ذكر هذه الحادثة في الليلة الثانية والخمسين بعد المائة، إذ يوضح العلاقة بين الحاكم والمحكوم، إنما يفرز في هذه المسرحية حالة جديدة متّسمة بالوعي المعرفي لطبيعة الملوك إذ كرّس ونوس الشعب الذي كان مهملاً في الأعمال السابقة، ودفعه إلى مواجهة حقيقية مع السلطات التي تمتصه وتستغل كل مقدراته، كما كشف ونوس في مسرحية(سهرة مع أبي خليل القباني)تفشي الرجعية العربية في الوقوف أمام التطور الفني الحضاري لشعوب المنطقة العربية، واستبداد الفكر السلفي في قمع ما هو تقدمي، معالجاً الواقع الدمشقي الإقطاعي المتسيّد على دمشق شعباً وحكومةً، وكيف تعمل هذه الطبقة وتلغي القوانين وتمعن الفساد والاستبداد.

و في المسرحية الأخيرة(منمنمات تاريخية)التي استلهم التاريخ بل أعاد صياغته مستحضراً التاريخ بأحداثه وشخصياته الحقيقي منه والمتحقق، ومسخراً هذه الشخصيات في انتقاد الواقع القائم من خلال عرض تاريخي لماضٍ يشابه هذا الواقع تماماً، كما تصوّر الوقائع التاريخية التي حدثت في الماضي وتسلط من خلال هذا الماضي الضوء عما حدث في عام ١٩٨٢على الجنوب اللبناني، وكيف تآمر العالم على هذا البلد، وكشف فيها الخذلان العربي كشفاً مريعاً. بذلك يكون ونوس قد أرسى قواعد المسرح السياسي المستمد من التراث والتاريخ بجرأة عالية ومواجهة شريفة هدفها الارتقاء بالوطن والمواطن في كل بلد عربي. فهو يدعو إلى مسرح يمتاز بخصوصية ويستقل عن المسرح الناجز أيضاً، ولقد

حاول البحث عن صيغة مسرحية تتوافق مع ظروف المتفرج العربي واهتماماته، ولم يدع هذا القول ضمن إطار التنظير للمسرح والبحث فقط، فقد أنجز مسرحية(سهرة مع أبي خليل القباني)و(مسرحية الملك هو الملك)، وهما تتوافقان مع ما أثاره ونوس كما أنه أراد أن يصل أكثر في موضوع خصوصية المسرح العربي فقد سعى لخلق ما يسمى بالتراجيديا العربية أسوة بالتراجيديا الإغريقية، وهذا ليس نسخاً أو تقليداً وإنما يعدّ ونوس أن موضوع التأصيل هو بقدر اقترابه من الناس فيأتي التأصيل عنده عبر الموضوع الذي يستحضر التراث العربي الذي هو عام لدى كل متفرج عربي تقريباً، وقريب منه، وهذا الاستحضار من أجل إقامة تواصل مع المتفرج، ومن هنا ننطلق بخصوصية ونوس التي أثارها لتأصيل المسرح العربي .

إن " الاتجاه من التراث إلى المسرح، وبشكل أعم من الأصالة إلى المعاصرة يبقي خاصيات الأصالة أو المادة التراثية نابضة بالحياة، قابلة للاستلهام والاستثمار، محل تساؤل وتكيف، دائمة التفتح على صيرورة التاريخ، حاملة معالم الهوية. إن الأصالة بهذا المعنى تتكامل مع المعاصرة وتكون قوة تغييرية في الواقع نحو ما هو أفضل، وقوة اتصال واستمرار ما بين الماضي والحاضر"[1].

فقد أدرك ونوس أن المسرح بالعموم لا ينتمي إلى فئة أو شعب معين، فهو فنّ ممتد الجذور عبر الإنسانية، ويمكن أن نقول إن المنطقة العربية السورية هي أكثر قدماً بالتعرف على المسرح من خلال المسرح البابلي الذي يعود إلى ٢٠٠٠ ق .م، ولكننا لم نتعرف على هذه المسارح إلا في وقت متأخر، وبعد الاكتشافات الحديثة.

ويعدّ سعد الله ونوس من الأوائل الذين وضعوا الأسس الأولى لموضوع تأصيل المسرح عبر علاقته مع التراث والتاريخ، والأمثلة على ذلك كثيرة، فمغامرة رأس المملوك جابر هي حالة مستقاة من التراث لكن ونوس عرف كيف يوظّف هذا التراث ويستخلص منه العبر وكيف يضعها في سياقها الطبيعي، التي تولّد خصوصية للمسرح العربي " فما يضمن للمسرح هويته وخصوصيته ليس بعض التزيّنات الشكلية، وليس بعض الصيغ الجاهزة. وإنما هو مضمونه ومداخلته في الواقع، الذي ينبثق منه هذا المسرح"[2]. وهذا يتضح في

---

[1]- رواس قلعة جي، عبد الفتاح، المسرح والتراث في الوطن العربي، أفكار وتجارب، الحياة المسرحية، عدد ٤٨، وزارة الثقافة، دمشق ،٢٠٠٠، ص ١٤.

[2]- ونوس، ناصر، حوار مع سعد الله ونوس حول عرض "رأس المملوك جابر" في موسكو، مجلة الهدف، الجبهة الشعبية لتحرير فلسطين، عدد٣٢١، ١٩٩١، بيروت، ص ٣٢.

الكثير من الأعمال التي استلهم فيها الحكاية والتراث معاً مثل مسرحية(الفيل يا ملك الزمان) وتناوله عبر دراسة معمقة الواقع الحكائي، والواقع المعيش، ولم يقدم نموذجاً للفهلوة وحسن التصرف، كما يقرؤها بعضهم، فلو أن ونوس كتب هذه الحكاية كما هي تماماً بالنسق الحكائي لكرّست الانتهازية وأدانت طبقات الشعب كلّها، لكنه سخّر الحكاية وطوّع معطياتها لقراءة الواقع بوضوح وجلاء، فونوس لم يوظف الحكاية من أجل حكايتها، وإنما من أجل الدخول إلى العوالم العميقة التي تكوّن هذه الحكاية دواخل شخصياتها، والتي قرأها بعضهم قراءة سطحية تكتفي بالإشادة بحسن تصرف زكريا، وبالإدانة لكافة طبقات الشعب." ومثل هذا الكلام قيل في مغامرة رأس المملوك جابر والملك هو الملك و سهرة مع أبي خليل القباني وغيرها، ومع ازدهار النقد والنقاد في السنوات العشرين الأخيرة، ومع ظهور طقوس الإشارات والتحولات ومنمنمات تاريخية فإن صاحب هذين العملين ما يزال يتهم بالسوداوية والتسجيلية، حتى قال للجميع قبل أن يغادر هذا العالم(**إننا محكومون بالأمل**)ولا يظن ظان أن الحكم بالأمل ينقض الشعور بالسوداوية والاضمحلال والخراب، فنحن لا نتحكم ولا نحكم، إننا محكومون وحسب"[1].

لم يكن للنص المسرحي عند ونوس أن يتحقق بوصفه فاعلية تاريخية اجتماعية سياسية خارج المواجهة، وخصوصاً أن الشعب العربي يعيش تعدد أزمنة، الزمن الإسرائيلي، والزمن الأمريكي، وزمن الاستبداد العربي، وزمن سلاطين النفط. في هذه الأزمنة تجتمع اللحظات وأسئلتها عند ونوس، لأن افتعال اللحظة التاريخية وإنتاجها يستدعي تكامل عناصر الكتابة المسرحية التي تتسيدها الحرية، حرية استنتاج التاريخ، وحرية البحث عن دلالاته ومعطياته وحرية رفض ما وشم به تاريخنا واستنبات ما يجب أن يكون من التراث والتاريخ، وهذا مرتبط بمجموعة التحولات النوعية التي تتشكل عبر نضال الشعوب، والوقوف في وجه قامعيها.

" فالرواية التقليدية لسيرة الملك الظاهر لم تقدم شيئاً ذا بال لجماهير المقاهي غير المتعة المكرورة والوهم ومجانية الواقع، لكن التقاطة واحدة مر بها الحكواتي وجمهور المقهى مروراً عابراً كانت المنطلق في عرض العلاقة بين الحاكم والمحكوم من خلال مغامرة رأس

[1]- بصل، محمد اسماعيل، منمنمات تاريخية لونوس(رؤية جديدة لقراءة التاريخ)، الحياةالمسرحية، العدد٤٧ ،٩٩٩، ص٨٢ .

المملوك جابر لـــ سعد الله ونوس"[1]. حينها يكون النص المـــسرحي ابنـــاً شـــرعياً للحظـــة التاريخية. ولأن ونوس يعرف بشكل جيد كيف يدخل في مغامرة الكتابة والوقوف الجـــريء على ما يكتبه خصوصاً وإن المسرح هو المكان الذي تندمج فيه متعة الفن والمشهد بمتعـــة الفكرة وجرأة الموقف الاقتحامي، ومع كل عمل جديد صار ونوس يعيد لعبتـــه المـــسرحية ويدفع بها نحو البهاء الإنساني الذي يخلق مقولات جدية، ولا يستنسخ نصوصه استنساخاً، بل كل نص هو خلق جديد، وكل خلق من نصوصه، يضع فيه الوسائل المحرضـــة لتحريـــك العقل العربي واستنهاضه نحو البحث عن أفق أجمل، وعن طرق لبناء هذا العقل، وتكريس الظاهرة المسرحية من خلاله.

" أمس، أي غداً، قال سعد الله ونوس. وأنا صدّقته. كنت أرى في كلماته مرايا كل الكلمـــات المحبوسة في حناجرنا. كنت أرى كل عذابات الفقراء والمضطهدين والمنفيـــين. كنـــت أرى في الكلمات التي قالها كلمات لم يقلها بعد وربما لـــن يقولهـــا وربمـــا علـــى الآخـــرين أن يقولوها، لكنها كلماته. كأن الكلمات سجّادة واحدة تمتد من أبي العلاء إلى طه حسين، ومن الكاتب المجهول "لألف ليلة وليلة" إلى الكاتب المعلوم" للمنمنمات". ســجادة هـــي خريطـــة العرب الوحيدة، بعد أن تمزقت خرائطهم وتداعت بلادهم واستوطن المغول أرضهم"[2].

تأثر ونوس في الاتجاهات المسرحية الحداثية، التي ظهرت في العقود الثلاثة الأولـــى فـــي القرن العشرين والتي أفرزت ما يعرف بنظريـــة التمـــسرح ســـواء عنـــد الـــشكلانيين، أو المستقبليين، أو حتى عند أصحاب مسرح اللامعقول..وسواء في نظرية المسرح الملحمـــي التي أرسى قواعدها برتولد بريخت – و هؤلاء جميعهم يتشاركون في الهـــدف المـــسرحي وهو الخروج عن الاعتيادية في المسرح. ولأن ونوس متابع لتطـــور الحركـــة المـــسرحية وخصوصاً تلك التي انتهجها، وكونّها بريخت، وبعد أن درس ونـــوس المـــنهج البريختـــي دراسة نقدية أسهمت في اتخاذ هذا المنهج الحداثوي الذي يكشف القناع عن حقائق الوجود الإنساني بواقعية تعري المجتمع الرأسمالي، وتكشف بوضوح عن قبح هـــذه الفئـــة التـــي تسللت إلى صلب الحياة العربية بالمنظور الاقتصادي والسياسي، وحتى الاجتماعي، فحـــدث انقسام وشرخ كبير بين الأنا والآخر في بنية المجتمع العربـــي، بعـــد أن استـــشرى هـــذا

---

[1]- رواس قلعة جي، عبد الفتاح، المسرح والتراث في الوطن العربي، الحياة المسرحية،عدد٤٨، دمشق، ٢٠٠٠، ص ١٦.

[2]- ونوس، سعد الله، الأعمال الكاملة، مج٣، ص٧٥٣ .

الانقسام في أوربا الغربية آنذاك ومن أبرز ما تأثر ونوس من المسرحيين الأوربيين بعد بريخت، هو الكاتب الإيطالي"ليوجي بيرانديلو"* الذي سخر نصوصه المسرحية من أجل بحث ازدواجية الوجه والقناع، الإنسان والمرآة. يقول بيرانديلو: " عندما يحيا الإنسان، فهو يحيا ولا يرى نفسه...ضعْ أمامه مرآة واجعله يرَ نفسه من خلال عملية الحياة... تجده إما أن يدهش من منظره المرسوم قبالته، أو يشيح بعينيه بعيداً حتى لا يرى نفسه، أو يبصق على صورته بدافع الاشمئزاز أو يحكم قبضته ليحطمها...وخلاصة الأمر ينشأ نوع من الأزمة..هذه الأزمة هي مسرحي"[1].

وهكذا كان مسرح سعد الله ونوس، مسرحاً يعالج المشكلات التي تدور حول نفسها، أي المسرح الذي يتحدث عن الحياة وعن نفسه. وهذا يتطلب صياغة جديدة، وخروجاً عن المألوف والاعتيادي مثل المسرح داخل المسرح، والتي نجدها عند الكثير ممن منهجوا مسرحهم عبر النظريات الحديثة، مثل بيرانديلو، وجان جينيه فقد رأى ونوس أن هذه المنهجية تسمح لأن تكون الشخصية بذاتها وبالذات الأخرى في آن وكلتا الشخصيتين مستمدة من الواقع، وهذا ما يمحو الفاصل بين الخشبة والكواليس، ولا يعود هناك أسرار، وينهار الحائط الرابع الوهمي، بين الخشبة والصالة. وبذلك يكون ونوس قد عاد إلى الينابيع الأولى لطقوس الفرجة الشعبية..وخلق طقساً جماعياً مشتركاً، وإن اختلفت الطبيعة الطقوسية هنا، وعمل ونوس على تنوعها في مسرحه، يحمل هذا التنوع أبعاداً شعبية جماهيرية ترمي إلى تأسيس الفعل السياسي، عند المشتغل في النص، مثل المخرج والممثل، ومهندسي الديكور والإضاءة، وعند المتفرج هذا المتفرج هو هدف سعد الله ونوس الأعلى لإدخاله عالم السياسة من خلال مشاكل تثار أمامه تخصّه، أو من خلال مجموعة من المشكلات التي تكوّن طبيعته الحياتية والواقعية وتقرر مصيره من خلال مشاركته بوصفه حالة فاعلة في المسرح والحياة السياسية معاً.

وهذا يعني أن ونوس بحث عن ينابيع الحالة الفرجوية عند العرب، وأسس لها مجموعة من القواعد مستمدة من الينابيع الأولى أيضاً للمسرح بشكل عام، وقد عارض الحالات

***- ليوجي بيرانديلو(١٨٧٩ – ١٩٣٦) مسرحي إيطالي بارز من كتاب المسرح الحديث، أثر أعمق التأثير في حركة المسرح العالمي، وخصوصاً من خلال مسرحيته الأكثر شهرة في العالم(ست شخصيات تبحث عن مؤلف)**

[1]- بنتلي، أريك ،الحياة في الدراما، تر: جبرا إبراهيم جبرا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر،بيروت، ١٩٨٢، ص٢٤٧

الطبيعية للفعل المسرحي، وسعى نحو فعل مسرحي ينتج من خلال النص المسرحي الذي يحمل بنية شرطية اعتمدت تقاليد الأسلبة التي يفرضها الطابع الاحتفالي للمسرح عبر إخفاء الشخوص الطبيعية وهذا ما وجدناه في مسرحياته الأولى التي تحمل رموزها الفعل العام، وتلغي فعل الشخصية، وتكرس الكلمة التي هي توشية على نسيج الحركة.

وتابع ونوس بحثه حتى قاده هذا البحث إلى المسرح الجماهيري الذي يوصل هذه الجماهير لمجموعة الإدراكات التي تكوّن شخصيتها، وتكرس وجودها الإنساني، الذي أساسه فهم هذه الجماهير الفعل السياسي الذي يقرر مصائرهم، ويقودهم أغلب الأحيان إلى هاوية عميقة، لذا قرر ونوس أن يكون المسرح متراساً بين الناس والهاوية التي يقادون إليها. ولكن ونوس وبعد مسرحية(حفلة سمر من أجل /٥/ حزيران)التي لاقت استحساناً كنص من قبل السلطات والوزارات، إذ نالت عدداً من الجوائز داخل سوريا. لكن حين جسدت على خشبة المسرح كعرض منع عرضها من عام ١٩٦٩ حتى عام ١٩٧٣، وبعد هذه المدة من المنع قد تكون المسرحية فقدت جزءاً كبيراً مما كان يتأمله ونوس بعد عرضها، لأنه أراد أن يؤكد تبادلية الحكاية والخطاب " فالمسرح حكاية كونه متشكلاً من "لغة+ نظم + دلالة" لها فعلها مع القارئ، والمسرح خطاب كونه فعلاً تواصلياً له أثره على الجمهور، لذا فإنه من الخطأ أن نفصل النص اللغوي عن سياقه المسرحي"[1].

وهذا ما حصل حين منع عرض نصه المسرحي، لذا أحس ونوس بالخيبة، كما ذكرت، ولأن ونوس يدرك تماماً البنى الفكرية والنفسية لتركيبة البرجوازية الصغيرة – بكونه واحداً منها كما ذكر– لجأ إلى المسرح السياسي غير المباشر، معتمداً على الأمثولة والتراث، وهذا النوع من المسرح يتطلب تقنية الإبعاد الزمكانية وترميز هذا الإبعاد، وهذه التقنية مهمتها خلق واقع فني بديل للواقع المعيش من حيث الزمان والمكان. ولكنه قريب جداً من حيث المحمول الدلالي، فاستخدم ونوس وقائع تاريخية أو تراثية ليعالج فيها القضايا المجتمعية سياسية كانت أم غير ذلك، تعتمد هذه التقنية على المشابهة بين الواقعين الفني والمعيش، وتقنية الإبعاد يمكن أن تكون:

– أولاً إبعاداً محدداً أي ليس من الضروري التقيد بحرفية الأحداث التاريخية بشكلها الوثائقي، بل يمكن للكاتب أن يبدّل ويغيّر ويضيف، وفق ما تقتضيه الرؤية الفنية والفكرية للنص المسرحي، ويكون التزام الكاتب في حدود الحكاية والحفاظ على الخطوط العريضة

[1]- بصل،محمد اسماعيل،الثنائية المسرحية،الحياة المسرحية،عدد٤٣،وزارة الثقافة،دمشق، ١٩٩٦،ص ٢٢.

للقص المسرحي أي للحتوتة فونوس يمزج بين الواقعين المتخيل أو المستحضر مع المعيش فيخلق هذا المزج بنية جديدة تسلط الضوء بقوة على الواقع المعيش كما في(منمنمات تاريخية).

– وثاني هذا الإبعاد هو الإبعاد غير المحدد الذي لا يحدد الزمان والمكان بوضوح بل يجعل خلقاً جديداً متخيلاً لواقع آخر يعادل الراهن الذي يسعى الكاتب المسرحي أن يسلط الضوء عليه كشفاً كان أم علاجاً، وهذا الشكل يعطي حرية أوسع للكاتب في التعامل مع الفضاءات التاريخية ومشابهتها في الفضاءات الواقعية، فلا التاريخ يحاكمه بتزوير وثائقه وشخصياته ولا يضطر الكاتب للمراوغة والهروب من تناوله الواقع بشكل تعسفي، أو تهجمي، إذ الجمهور تشده الحكاية ويصله ما يريده الكاتب معاً، وهنا تكمن مهمة المسرح التي تتناوب بين المتعة والفائدة، مع شرطية العرض، ومن دونه يكون النص المسرحي محط جدل وتساؤل " هل المسرح هو نص مكتوب أم نص منطوق؟ ونقول نعم إن المسرح هو نص مكتوب ونضيف كلمة"أولا" على الجملة السابقة، لأن المسرح هو نص مكتوب ليس من أجل أن يقرأ بالطريقة التي يقرأ فيها النص الشعري أو الروائي وإنما بطريقة الفرجة ضمن إطار احتفالي" [1]. وهذا ما أراده سعد الله ونوس لنصوصه المسرحية.

– وهناك جانب ثالث لشرط الإبعاد هو استخدام الرمز الذي يوسع فضاء الحرية بالكتابة عموماً وبالمسرح خصوصاً، فثمة رموز قادرة على إثارة إيحاءات تغني النص المسرحي فنياً وفكرياً، هذا يتضح عند ونوس في أغلب مسرحياته الأولى، وخصوصاً(الجراد و ميدوزا تحدق في الحياة).

ففي تحقيق الشروط الثلاثة لابدّ أن تتحقق المشابهة في العلاقة بين النص المكتوب والواقع. والمشابهة عند ونوس ليست هرباً من الواقع السياسي القمعي أو التخفي وراء الحتوتة لسببين، الأول أن ونوس يدرك أن مثل هذه الأنظمة تعرف بشكل جيد ما يبتغيه الكاتب، فقد طوّرت هذه الأنظمة نفسها وجنّدت مثقفين ومتخصصين لهذا الشأن، والسبب الثاني والأهم هو أن ونوس رجل صاحب موقف ورأي، ولا يتهرب من إثارة ما يريد بكونه رجلاً وطنياً، ويعنيه الوطن والمواطن معاً، وهذا قد اتضح في مرحلة المسرح السياسي المباشر وكانت مسرحية حفلة سمر نموذجاً واضحاً لهذه المجابهة لكن ونوس أراد أن يقارب الذهنية الشعبية من المسرح بتقديم الحكاية الأمثولة أو الحكاية التاريخ، بكون الناس

[1]- المرجع السابق، ص ٢٢.

هم أبناء حقبة تاريخية لها طبيعتها السمعية والبصرية عبر الحكائي في القص، والفرجوي في الاحتفال، وهكذا يكون ونوس قد حقق العرض المسرحي بتشابك الحكاية مع الفرجة، ليقدم الفكرة التي يريدها أن تصل لهؤلاء الناس، والتي شغلت ونوس عبر حياته الكاملة، لخلق مشاهد واعٍ مسيس في آن معاً.

أ – القضية الفلسطينية ورفض الهزيمة

لكي نتمكن من دراسة المسرح السياسي الذي يُعنى بالقضية الفلسطينية عند سعد الله ونوس،لابدّ من تصنيف مجموعة المراحل التي أدّت عند ونوس لابتداع هذا النوع المسرحي، والذي كما قلنا يحقق رؤية وجدانية معرفية عند المشاهد العربي الذي تنخر ذاكرته الهزائم، ويلح عليه وجدانه من أجل الابتعاد عن تلك الذاكرة. ومن أجل ذلك اعتمدت التصنيف الآتي:

- **القضية الفلسطينية في المسرح التراثي عند سعد الله ونوس:**

ليس هناك أشمل من العقل الإنساني لتبني المشهدية(الصورية)أكثر من أي منظومة أخرى مهما بلغت التعقيد، لكن العقل البشري يقتضي خلق صيغة تسعى للتغيير الذي يدفع الإنسان لتلمس واقعه بشكل علمي وفني معاً. وهذه مهمة المسرح الأولى والأكثر أهمية ولكن ذلك يستدعي البحث المتأني لخلق مجموعة صيغ تضع الكائن البشري في سياقه المعرفي لينهض بمجموعة المهام التي أوكلتها عليه معارفه وطموحاته وأهدافه الحياتية والتي تفرض عليه الارتقاء الحضاري. حينها نلاحظ كم هو ضروري أن يوضح المسرح الترابطات القائمة بين مختلف صور الممارسة المسرحية وبين صور تجربة الناس السياسية والاقتصادية في مجتمعاتهم المختلفة.

" ليست الصعوبة هي في أن نفهم أن الفن الإغريقي والملحمة، على علاقة ببعض صور النمو الاجتماعي. بل إن الصعوبة هي في كونها ما تزال تقدم لنا متعة بديعة، وأنها لا تزال تمتلك بالنسبة إلينا بعضاً من النواحي، قيمة المعايير والنماذج التي لا تبارى"[1].

وسواء أكنا مع أسخيلوس أو شكسبير، أو بيتر بروك، فإن المسرح لا زال يمارس علينا إغراءً وسحراً، وذلك في إطار اجتماعي مختلف. وهذا ما أدركه ونوس وحققه عبر مسيرته المسرحية الغنية شكلاً ومضموناً. " في فضاء المكان والزمان يختزن سحر

---

[1] - ماركس، كارل، نقد الاقتصاد السياسي، المقدمة، كتبت عام ١٨٥٧، دار التقدم، موسكو، ١٩٨٥، ص١٣

المسرح، والنص لا يجد صيغة ملموسة لوجوده إلا بالمكان المسرحي..بكون المكان المسرحي محاكاة لمكان ما، واقعي ملموس، أو متخيل في فكر المؤلف"[1].

" ولكن هذا لا يعني أبداً أن نقبل الاستغناء عن المسرح. إن عملية التهميش في النهاية هي عملية رديئة جداً، ولها عقابيل سيئة، ليس على مستوى المسرح فقط وإنما على مستوى الجماعة، وعلى جماعة الجماعة"[2].

فلا يمكن للمجتمعات أن تنمو إلا في إطار المدن– الدولة – الوطن، وخصوصماتها ولكي تصل هذه المجتمعات إلى إنشاء إطار يجمع الأفراد عبر إحدى التسميات السابقة، لابدّ من خلق حالات من الحرية لتكون هذه المجموعة ذاتها، وتعرف هدفها الذي تسعى إليه، وهذا يتطلب توافر الشروط الثلاثة الآتية وجود منظومة الأسطورة والتراث والتاريخ– استمرار مجموعة المعتقدات الحية في البنى النفسية الجمعية والفردية –الشعور المتفاوت الغموض، بقطيعة لا رجعة عنها عن الماضي، ودخول في نوع آخر من الوجود، يقتضي قوانين أخرى وانتماءات أخرى. وهذا بحرفيته ينطبق على الأمة العربية تماماً والتي من الضروري أن تلك الشروط الثلاثة تخلق استقراراً تاريخياً، وروحياً، وصراعاً فكرياً ولكن الصدمات التي أحدثت حين تم التدخل في هذه المنطقة من عهد الرومان حتى الصهاينة مروراً بالمغول، والعثمانيين، والانتداب الفرنسي والتدخل الأمريكي. ناهيك عن مجموعة السلطات التي تصادر الحريات وتقتل بذور الأفكار التقدمية والتحررية. هؤلاء جميعاً أسهموا إسهاماً كبيراً وفعالاً في تثبيت الفكر الصهيوني وترسيخه المتمثل في إسرائيل بعد الاستيلاء على أرض فلسطين، التي هي بالحقيقة قضية الشعوب العربية الأولى والأهم.

وقد أعطى سعد الله ونوس جلّ أعماله المسرحية لهذه القضية، فإن قضية فلسطين هي انعكاس للواقع المتردي عبر التاريخ الحديث للأمة العربية، وهي أداة الكشف الدقيقة التي من خلالها تقاس قدرة السلطات لتبني مقولة المقاومة بأشكالها كلها والدفاع عن مستقبل القضية الفلسطينية الذي يتردى يوماً بعد يوم وهزيمة بعد هزيمة، فدراسة الواقعة الفلسطينية عبر بنى تراثية هي حالة كشف وتعرية لتاريخ حافل بالهزائم، وسلطات بارعة بقلب هزائمها إلى انتصارات، أو وعود بانتصارات قادمة(حتماً)، بينما الشعوب العربية تنتظر الخلاص على يد حكومات بالأساس تسعى لهزيمة مواطنيه، كما أن الشعب

---

[1]- رواس قلعه جي، عبد الفتاح، سحر المسرح هوامش على منصة العرض، وزارة الثقافة، دمشق،٢٠٠٧، ص١٤.

[2]- الياس، ماري، لقاء مع ونوس، مجلة الطريق، عدد ٣، السنة ٥٦ ،بيروت،١٩٩٧، ص ١١

الفلسطيني المشتت في أصقاع العالم كله، يترك حمله على الأنظمة العربية التي تعده بأن قضية هذا الشعب هي القضية الأساس بالنسبة إليها، لكن الشعب الفلسطيني وفي ستينيات القرن الماضي شقّ لنفسه طريق الخلاص وانطلق نحو التحرير.

فسعد الله ونوس أولى هذه القضية اهتماماً كبيراً وتناول معطياتها منذ بداياته المسرحية في مسرحية(فصد الدم)التي كتبها في مرحلة المسرح الذهني. فتناول هذا النص عبر المنظور الرمزي في معالجته القضية الفلسطينية، بينما الأنظمة العربية تكيل على بعضها حروباً من الشتائم والاتهامات، فقد كان الجسد العربي منقسماً بشدة وقسوة، لذا قدم ونوس أنموذجاً للشخصية الفلسطينية المنقسمة على نفسها، وتتناهبها الصراعات، قدّم ونوس في هذا النص الصراع الداخلي لشخصية انقسمت إلى شخصيتين، يتناوب الصراع بينهما عبر الذاتي لا الموضوعي. "والسؤال الذي يطرح نفسه اليوم، وبعد أكثر من خمسين عاماً على بدء المأساة وفصد الدم مستمر، هل حقق هذا الفصد غايته؟ لقد قامت منظمات عديدة ابتلعت بعضها، ووجهت حرابها إلى صدور بعضها الآخر، حتى أصبح زعيم أكبرها(الأبدي)مختاراً لحي العرب في ظل العلم الأزرق"[1].

وتناول ونوس في مسرحه التراثي القضية الفلسطينية بدفع الشعب الفلسطيني لتغيير واقعه عبر وعي تاريخي، يدفع ونوس أيضاً هذا الشعب لتلمس واقعه من خلال قراءة منطقية لتاريخ هذه القضية ووعي ونوس بهذه القضية المهمة نابع من معرفته الواقع العربي عموماً، والواقع الفلسطيني بشكل خاص" وعي الأديب بالواقع الذي يعايشه – وبأدوات التشكيل الجمالي لعمله يهب لفنه الجودة والخلود"[2]. فالعرب يعلنون دائماً بأنهم في حالة حرب دائمة مع إسرائيل، ولم يكن استعدادهم لهذه الحرب إلا كلامياً – صوتياً إذ كانت التحركات العربية الرسمية قبل حرب حزيران كثيفة بغية تعميق الاستعداد للحرب، ولكن يوم وقوع الحرب كانوا نائمين، ولم تقع الواقعة إلا على أبناء هذا الشعب، فزاد الجرح عمقاً بعد الهزيمة، مما أدى عند الأدباء إلى البحث في أسباب الهزيمة، وخصوصاً بعد أن تبلورت الرؤية السياسة عند الشعب الفلسطيني، فبعد هزيمة حزيران التحق الآلاف من الفلسطينيين بالمقاومة، واصطدمت مع الحكومات العربية الرجعية التي وقفت بوجه طموحها.

---

[1]- عزام، محمد، مسرح سعد الله ونوس بين التوظيف التراثي والتجريب الحداثي، دار علاء الدين للنشر، دمشق،٢٠٠٣ ، ص٣١

[2]- وادي، طه، جماليات القصيدة، دار المعارف، القاهرة،١٩٨٢، ص٢٣

ولم تكن المقاومة الفلسطينية عند سعد الله ونوس غائبة وخصوصاً بعد أن كتب مسرحية(حفلة سمر من أجل /٥/ حزيران)، فقد أدرك ونوس بعمق أن المقاومة تؤثر بشكل كبير في فهم القضية الفلسطينية ووعيها من خلال تعميق الوعي التاريخي عند المواطن العربي، لأن القضية الفلسطينية ترتبط ارتباطاً حيوياً ومصيرياً بالقضايا العربية، وهذا ما حققه من خلال مسرحية(حفلة سمر من أجل /٥/ حزيران) إن هذه المسرحية " تصرخ في وجوهنا بجرأة جديدة على مسرحنا العربي كله. تجعلنا نشمّ رائحة لم نشمّها من قبل لا في أدبنا ولا في فننا...مسرحية تهدم كل الحوائط الجامدة في أعماقنا وتدعونا لمهاجمة أنفسنا في المرآة..في التاريخ..مسرحية تحقق للمسرح العربي فاعلية جديدة، فاعلية ذات تحريض انقلابي ضد واقعنا كله، اجتماعياً....وسياسياً......وثقافياً وسلوكياً "[١].

ولأنّ الصفعة كانت قوية جداً، وكانت الهزيمة أمرّ من المرّ ذاته، ولأنه بعد هذه السنين الطويلة من الخنوع والخضوع لأنظمة رجعية لا وطنية، لم تقوَ هذه الصفعة على إيقاظنا ولأن ونوس أدرك أن القضية الفلسطينية لا زالت عائمة على شعارات الأنظمة، وجّه اللوم إلى الجميع شعباً وحكومات، منظمات وأفراداً، فكانت مسرحية(الفيل يا ملك الزمان) استنطاقاً تراثياً لواقع في غاية الألم جاءت هذه المسرحية التي يمكن أن تؤول لدراسة أي واقعة تاريخية كانت أم آنية فيمكن أن نسخّر فيل الملك لأي طغيان يقع على البلاد والعباد فمن الممكن جداً أن يكون الفيل الذي يصول ويجول في المدينة، هو إسرائيل التي لا يقف في وجهها أي عائق إلا الإصرار، والإصرار يتطلب عزيمة، والعزيمة تتطلب حرية والحرية في زنازين السلطات العربية. فقد صوّر ونوس إسرائيل بالفيل الهائج، الذي لا أحد يرفع يده قائلاً: لا. هذه الإسرائيل – الفيل – والتي ترتوي على الدماء منذ مذبحة دير ياسين حتى مذبحة قانا الثانية، مروراً بمذبحة دير البقر، ومذبحة جنين، وقانا الأولى ولا زال الذبح مستمراً، والفيل خلّف أفيالاً، والقمع بنى سجوناً، وقصّ ألسنة. وما من مغيث.

" زكريا: ويوماً بعد يوم ستزداد الضحايا وتكبر المصائب.

الرجل ١١: اليوم طفل، وغداً من يعرف.

---
[١]- البوصيري،عبد الله، حول فاعلية المسرح العربي الحديث، مجلة الموقف الأدبي،عدد ١٠٦، دمشق،١٩٨٠، ص١٠١.

زكريا: يلذّ له الشرّ ويسره. كلما عاث في الأرض فساداً ازداد شراهة.أتعرفون تلك المخلوقات المصاصة للدماء. كلما تكاثرت ضحاياها ازدادت عطشاً للدم. مزيداً من الدماء.....(يقسو صوته أكثر)مزيداً من الدم.....مزيداً من الدم"[١].

ها هي إسرائيل تفعل ما يحلو لها بينما المنظّرون للقضية الفلسطينية لا يملكون إلا الكلام؟ والشعوب العربية لا تستطيع أن تفعل سوى الشكوى والأنين وانتظار الفرج من علم الغيب.

" الرجل٢: الله يبصر...

الرجل٥: الصبر مفتاح الفرج"[٢].

ومنذ المد الوطني التحرري الذي بدت ملامحه في خمسينيات القرن الماضي تزعمت مصر – زكريا – قيادة الدفة التي تؤدي إلى تحرير فلسطين، لكن الآمال خابت حين خرجت من الصف العربي بعد اتفاقية كامب ديفيد وتركت العرب يتخبطون مبهوتين بما حلّ من تمزق جديد في الجسد العربي، بينما أغلب حكام العرب يتهافتون إلى تقديم الولاء والطاعة لإسرائيل ويسعون لتزويج هذا الفيل بفيلة عربية هذه المرة حتى يتآخى الإرهاب والقمع !!. فإن مسرحية الفيل يا ملك الزمان التي جعل لها ونوس أكثر من مدلول، وأكثر من قراءة، ترصد الواقع العربي بشكل شمولي، وتشير بقوة إلى مستقبل القضية الفلسطينية إذا لم ينقذها منقذ، والمنقذ الوحيد هو الشعب الفلسطيني، لكن بعد أن يعي أبعاد وجوده من خلال وعيه التاريخي لقضيته، ووعيه العام لواقع الأنظمة العربية المتأمركة والعميلة لإسرائيل. ولم يكن من السهل على سعد الله ونوس الذي أرّقته هذه القضية فكانت مسرحية(الاغتصاب) التي يكشف فيها العسف والجور الإسرائيلي على فلسطينيي الداخل بعد ما تشتتت المقاومة الفلسطينية شتاتاً. فالاغتصاب هو الطريقة الإسرائيلية في تعذيب المقاومين الفلسطينيين ومحاولة محمومة لكسر الإباء داخل كل عربي فلسطيني يقول جدعون: " إنه عملنا. نحن نتعامل مع مخلوقات كان يجب أن تباد لولا الاعتبارات الدولية. إن أمن إسرائيل لا يمس. ولهذا فإن علينا أن نكسر عظامهم كي يبيضوا ما لديهم من نوايا وشرور"[٣].

هذا شكل من أشكال التنكيل بالشعب الفلسطيني الذي رصده ونوس في مسرحية الاغتصاب وكيف اغتصبت دلال أمام زوجها المقاوم من أجل إذلاله وإخراجه من دائرة الصراع، لكن

---

[١]- ونوس، سعد الله، الأعمال الكاملة،مج١،الفيل يا ملك الزمان،دار الآداب،بيروت،٢٠٠٤، ص٥٦٢

[٢]- المصدر السابق، ص٥٦٢

[٣]- ونوس، سعد الله، الأعمال الكاملة، مج٢،الاغتصاب، ص ١٣٤.

الشعب الفلسطيني كلما ازداد ألمه ازداد إصراره وازداد وعيه التاريخي للحفاظ على قضيته والاستمرار بها حتى يحقق النصر.

"الفارعة: (وهي تكلم الطفل الرضيع وعد) اصغِ جيداً يا وعد...واحتل الصليبيون القـــدس وأسسوا الممالك والقلاع...وظنوا أن الأمر استقام لهم..لكن القائد صلاح الدين الأيوبي أعدّ عدة الحرب، وانقضّ عليهم بفرسان من مصر والشام. والتقى العسكران في حطين. فدارت الدائرة على الصليبيين، وهزمهم صلاح الدين هزيمة منكرة "[1].

بذلك يوضح ونوس أن استمرار النضال ومجابهة الصهاينة أمر محـــسوم عنـــد الـــشعب الفلسطيني مهما اشتدّ الخلاف بين الفصائل والمنظمات. وبعد التجارب المريرة التي لاقاهـــا الشعب الفلسطيني في الشتات، أدرك أن البقاء في فلسطين والتمسك بهذا البقاء هو العنصر الأضمن لطرد الصهاينة وتحقيق مطالب الفلسطينيين.

" إسماعيل: لا أيها السيد. هنا وطني وهذه أرضي. هنا ولدنا. وهنا ولـــد آباؤنـــا وقـــبلهم أجدادنا. منذ قرون وقرون ونحن نحيك مـــع هـــذه الأرض العلاقـــات والمواثيـــق. تبادلنـــا الترويض والملاينة. وشمتنا ووشمناها. غذتنا أحياء وتغذت بنا أمواتاً. اصـــعد الجليـــل أو انحدر نحو حيفا، تأمل أسوار عكا أو تفيأ زيتون الخليل، فستجد أينما توجهت وشـــماً لـــه سيماؤنا، وينبئ بتاريخنا. خذ أي زيتونة معمرة، واسلخ لحاءها، فسترى كيف يتـــدفق فـــي نسغها عصير أجدادي، وعرق آبائي. خلال قرون وقرون ونحـــن نعجـــن الطـــين والمـــاء والهواء بخمائرنا. خمائر البشر الذين يحزنون ويفرحون ويثمرون..وبهذا التخمر البطـــيء والمديد تتشكل الأوطان. لا..أيها السيد هنا وطني. هنا تاريخي وحبل مشيمتي وينبغـــي أن يكون التاريخ قرصاناً مختلاً، كي يعطي حق الوطن لنزعـــة إمبرياليـــة تـــسترها خرافـــة، وتحملها دبابة"[2].

وكأن ونوس بعد هذا الصمت الرصين والتأمل الدقيق جعله يدقق بما حل بهـــذه الأمـــة، وكأنه يعود إلى البدايات، يناقشها، ويتأكد من قدرتها على مواجهة مرحلة جديدة في العلاقة مع النضال الفلسطيني، وكيف يمكن لهذا المقاوم أن يعلن وعيه ويمليه على أعدائه، وكأنه يقول له: أين تاريخك أيها الغاصب؟ هذا هو تاريخي، وهذا شكل من أشكال المقاومة الأكثر عنفاً وأجدى نتيجة، وأغنى روحاً.

---

[1]- المصدر السابق، ص ١٢٨ .

[2]- المصدر السابق، ص ١٢٥

هكذا صرخ ونوس بعد هذا الصمت، كاشفاً الغدر والتنكيل بالشعب الفلسطيني " لعل الصمت ضرب من الخلو بالذات والتأمل فيما جرى ويجري بل لعله كان محاولة لتلمس الواقعي الوهمي ومراجعة التجربة وصولاً إلى تقديم موضوعي لها"[1].

بهذه المسرحية لا يستخدم ونوس التراث كأمثولة أو حكاية، ولا التاريخ كسرد أو استلهام لكنه يستنطق أبطاله مثل:الفارعة ووعد وإسماعيل برؤية تاريخية تحمل غنى التراث عبر صلاح الدين الأيوبي، وتاريخ الأرض الفلسطينية عند إسماعيل، والتغني في زيتون فلسطين، أليس هذا جزءاً مهماً من تراث الأرض والشعب الفلسطيني ؟.

ومن وحي الهزائم المتكررة التي ألمّت بالأمة العربية بشكل عام، والقضية الفلسطينية بشكل خاص جاءت مسرحية(منمنمات تاريخية)قراءة دقيقة للواقع العربي الذي أدى بالشعب الفلسطيني لهذا المآل، كاشفاً الطبائع والنفوس المتردية لكل شرائح المجتمع العربي الذين أسهموا بما حصل من خسران القضية الفلسطينية وهزيمتها التي هي جزء من الهزيمة العربية، وقد وضع ونوس اللوم على المثقفين حين قال: " على المثقف، ومهما كانت الظروف شاقة وغير مواتية، أن يكون جذرياً، وأن يزداد في هذا الزمن المظلم جذرية. ينبغي أن يكون جذرياً في وعي هذا الغرب الذي لا نفتأ نشكو منه، لا نفتأ نتوجع تحت ضرباته.....ينبغي أيضاً أن يكون جذرياً في وعي ذاته، أي في فهم مجتمعه من دون حماسات بلاغية، ومن كون ادعاءات جوفاء، عليه أن يكون جذرياً في معرفة الخلل والفساد في تاريخه وفي راهنه أيضاً. ومن ثم عليه أن يكون جذرياً في موقفه النقدي من الآخر ومن نفسه، أي من تاريخه ومجتمعه، ومن نافل القول أن جذرية الموقف النقدي هذه تنسحب على الأوهام والأنظمة الخطابية والبلاغة والتلفيق والانتهازية الثقافية. وإذا لم تكن هناك آمال كبيرة أمامنا، فليكن لنا،على الأقل، فضيلة إننا كنا مثقفين جذريين نزيهين، وإننا فعلنا ما نستطيع فعله"[2]. فقد ترجم ونوس ما قاله في مسرحية منمنمات تاريخية والتي كانت شاملة جامعة للواقع العربي المتردي، وقد ركز وبشكل واضح ما حلّ بالقضية الفلسطينية قبل الاجتياح الإسرائيلي عام ١٩٨٢ وفي أثنائه وبعده.

" لا شك أن بيروت١٩٨٢ حاضرة في المنمنمات ولا شك أن هناك محاولة لتقديم موقف نقدي حاد من التاريخ ومن الراهن وهذا الموقف النقدي لا يعني مجرد هجاء، وإنما هو

[1]- محمد، نديم معلا، سعد الله ونوس الغائب الحاضر،مجلة الكويت،عدد١٦،الكويت،١٩٩٧، ص٩٣

[2]- ونوس، سعد الله، الأعمال الكاملة، مج٣، ص٦٣٦-٦٣٧

بالضبط محاولة لدعوة القارئ والمتفرج إلى تأمل مصيره ووقائع تاريخه غابراً وحاضـــراً، كي يبلور – وهذا ما آمله على الأقل – وعياً يتيح له أن يتفادى مزيـــداً مـــن الحـــصارات والهزائم، ومزيداً من الانهيارات"[1].

كان ونوس يأمل أن نتفادى الانهيارات والهزائم، فهل كان ونوس يقرأ المستقبل من خلال منمنماته؟ وماذا نقول له وهو لا يدرك أن الجيوش الأمريكية بعد أن كانت على تخوم البلاد أصبحت في قلب عاصمة السياب والجواهري، في حين أن مدعي الثقافة، وحـــاملي لـــواء المسرح ممن احتلت أمريكا عاصمتهم ينعمون في دول النفط ويتباكون على ما حلّ بـــبلادهم وهم على موائد اللئام ؟.

[1]- المصدر السابق، ص٦٣٨

• (مغامرة رأس المملوك جابر) *وانعكاساتها على الواقع العربي

" الحكواتي: من الوزير محمد العلقمي إلى بين أيادي الملك منكتم..نعلمكم أن الوقت قد حان، وفتح بغداد صار بالإمكان. فجهّزوا جيوشكم حال وصول الرسالة إليكم"[1].

جسد مهترئ لأمة مهترئة محاولة ونوسية، فيها من المغامرة أكبر من مغـامرة المملـوك جابر الذي كان رأسه الثمن. فمغامرة سعد الله ونوس في كتابة هذه المسرحية كمن يـسير في حقل ألغام. يمسك ونوس قلمه ليعالج هذا الجسد المهترئ، القلم يتحول سيفاً، والـسيف يتحول بندقية، والبندقية تنثر أوراقاً، ومن الأوراق تخرج حروف تصرخ في كـل مـواطن عربي إلى أين تسير أيها العربي؟

" مع حكاية الرأس الممسرحة تمتد سلسلة من التوقعات التي تتخذ وجه الفـضيحة. وهـي فضائح متسلسلة، تزداد فداحة مع التوغـل فـي ملاحظـة الحكايـة فـي اتجـاه مكمـن الأسرار\القصور. فـ جابر يقوده حلم خرافي بمجد فردي وسط الخراب الجمـاعي، جـابر الذكي يرفض الكلام لكنه يتورط في كلام الآخرين، والناس ينغلقـون فـي أكـواخهم علـى الجوع. ويأتي المصير واحداً على الرغم من تعارض الحركتين، ووزيـر يـستعدي سـلطة خارجية لدعم سلطته، ولا يدري أن تلك السلطة الخارجية لن تُبقي له سلطة، وخليفة يريـد تدعيم سلطته فيستنجد بحكام الأقاليم ذوي النزعات الاستقلالية، وفي هذا الدوار كله كلمـة واحدة هي السلطة"[2].

في هذه المسرحية يوضح ونوس الخلاف والشقاق بين القائمين على مقـدرات الـشعوب، ويكشف هذا الخلاف على أنه ليس خلافاً من أجل العباد، ولا من أجل البلاد إنه من أجلهـم، كلٌّ يكشف الآخر، ليبرئ نفسه بينما تكون الفضيحة أعم والكشف أشمل يقول ونوس حـول هذه المسرحية: "عثرت على حدوتة المملوك جابر عندما كنت أقلب في الطبعة الشعبية مـن

---

*- مسرحية مغامرة رأس المملوك جابر كتبها سعد الله ونوس عام ١٩٧٠ ،نشرت في مجلة المعرفة في العام نفسه العدد ١٠٤ ،ثم صدرت عن وزارة الثقافة ،دمشق مع مسرحية الفيل يا ملك الزمان عام ١٩٧١ وأعيد نشرها عن دار الآداب ،بيروت ١٩٧٨،أخرجها سعد الله ونوس وأوقف عرضها عام١٩٧٢،عرضت في ألمانيا في المسرح القومي الألماني في مدينة فايمر خلال الموسم المسرحي ١٩٧٤ وقد استمر عرضها ٢٤ عرضاً متواصلاً ،ترجمها إلى الألمانية عادل قرشولي حضر ونوس أغلب عروضها ومن ثم سمح لها بالعرض عام ١٩٧٣ وعرضت ضمن فعاليات مهرجان دمشق المسرحي الرابع عام ١٩٧٣،عرضت في الكويت وأخرجها أحمد عبد الحليم ،عرضت في موسكو وباللغة الروسية عام ١٩٩٩ وأخرجها المخرج السوري أكرم خزام ،أخرجها العديد من الفنانين السوريين.

[1]- ونوس،سعد الله،الأعمال الكاملة،مج١،مغامرة رأس المملوك جابر،دار الآداب،ط١،بيروت،٢٠٠٤،ص٣١٧

[2]- سعيد،خالدة،لغز النص القاتل بين السلطة الكاتبة والرأس المكتوب،مجلة الطريق عدد٢، ١٩٨٦،ص ٢٠٦.

سيرة الظاهر بيبرس. كانت الحدوتة مروية بصفحة، أو صفحة ونصف. هـــالتني دلالتهـــا. وبدأت أفكر في عمل مسرحي. ولكن خلال كل فترة عملي كانت الشخصيات تنمو لا كحقائق تاريخية، وإنما كشخصيات حيّة. تعيش في الواقع وتثير مـــشكلات هـــذا الواقـــع، إذن فـــي اللحظة التي بدأت فيها الكتابة. كانت الحكاية كواقعة تاريخية انتهت. وبهذا المعنـــى أقـــول: كنت أحسّ حين كتبت المملوك جابر أني أكتب مسرحية معاصرة"[1].

منكتم في مسرحية رأس المملوك جابر هو ملك الفرس، ولكن ونوس يعطيه الدلالـــة عبـــر اسمه منكتم بن داوود، وهذه الداوود تذهب عبر الصحارى والبحار إلـــى فلـــسطين التـــي يحكمها الصهاينة، فهل تنبأ ونوس أن العون لبعض حكام العرب سيأتي من إسرائيل وهـــل هي نبوءة أم أنها بالواقع قراءة متأنية للواقع العربي المزري الذي أوصل مواطنيه أيـــضاً إلى واقع أكثر ازدراء، فانقسم الناس واختلطت الأوامر بالأمور ؟.

" الرجل الرابع: إلا أني لا أحبّ أيضاً عيشة الكلاب التي أعيشها. كما لا أحبّ أن أدفع رأسي ثمناً لاضطراب لا رأي لي فيه...

الرجل الأول: وماذا يستطيع أن يفعل مثلك ومثلي! الخلاف يدبّ بين الخليفة ووزيره.

(ينقسم الناس إلى مجموعتين، إنهم جميعاً في مواجهة الرجل الرابع)

المجموعة ١: مولانا الخليفة عنده حرّاسه وقوَاته.

المجموعة ٢: وسيدنا الوزير له حرّاسه وقوَاته.

المجموعة ١: قد يقع الصدام بين لحظة ولحظة.

المجموعة ٢: فلماذا نرمي أنفسنا إلى التهلكة!

المجموعة ١: الخلاف بين وزير وخليفة.

المجموعة ٢: لكل منهما قصد وخطة.

المجموعة ١: أما نحن فلا ناقة لنا ولا جمل.

الرجل الرابع: (بهدوئه) أراكم تنسون أيها الناس الطيبون أنهما يتعاركان فوق رؤوسنا.

المجموعة ٢: ولهذا خير ما نفعله هو أن نخفي رؤوسنا بين أكتافنا

المجموعة ١: لا رأينا...ولا سمعنا

المجموعة ٢: ننتظر ونرقب النتائج...

---

[1] - الربيعي، فاضل، حوار مع سعد الله ونوس حول الصمت ومسؤولية المثقفين، مجلة الحرية،عدد٢، شباط، الجبهة الديمقراطية، بيروت، ١٩٨٦، ص٥٢.

المجموعة ١: ومن يتزوج أمنا نناديه عمّنا..."[1].

لقد اعتمد ونوس الارتجال المباشر بين الخشبة والصالة من خلال فضاءين لهـذا العمـل الفضاء الأول هو المقهى في النص..وقد لا ينحصر هذا الفضاء في مقهى أيضاً، فيمكن أن يكون في الشارع، أو في الحديقة، أو في الجامعة، أو المعمل. فضاء مفتوح لكل احتمـالات الحوار والارتجال هو فضاء الناس كلهم باختلاف أفكارها. أما الفضاء الثاني الذي سنتناوله أولاً لأنه فضاء تاريخي سياسي، وهو أيضاً فضاء مفتوح لكل الاحتمـالات ولكـن ليـست احتمالات الحوار، لكنها احتمالات الفعل. هذا الفعل الذي يتأتى من ضمن الفـضاء الثـاني، ويقدّم هذا الفضاء عبر مجموعة من الفضاءات الأخرى، فضاء الخليفـة فـضاء الـوزير، فضاء المملوك جابر وما يبتغي، فضاء منصور المتأرجح، فضاء النـاس الـذين يمـشون الحيط..الحيط ويطلبون الستر، فضاء الناس الذين لا يسكتون عن جـور أو ظلـم، فـضاء الحاجة والعوز والجبن، فضاء الانتهازيين، وفضاءات للعهر السياسي والأخلاقي معاً. ومن ثم نتناول الفضاء الأول. وكل فضاء من هذه الفضاءات يحمل مدلولات فـي غايـة العمـق سنتناولها بناء على الراهن للواقع العربي، في مغامرة رأس المملوك جابر نجد أنفسنا "مـع عمل تغريبي من طراز خاص، امتزجت فيه البنية التاريخية مع عناصر فلكلوريـة كثيـرة، فإذا نحن نتحرك في مستويين هما مستوى الواقع التاريخي المتسربل بالأسطورة، ومستوى الواقع العيني الصلب الذي نكتوي بلظاه، والمسرحية تخلق لنفسها كوناً مـسرحياً عريـضاً متشابك العلاقات، نلهث فيه مع الحدث الذي يتنامى دراميـاً نحـو نهايـة تبـدو طبيعيـة، والإنسان هنا ينفعل ويصارع ويرتعش بالشهوة والموت"[2].

هذا ما يجعلنا نحلل هذا النص ضمن مجموعة من الفضاءات والتي جاءت على الـشكل الآتي:

- الوزير والخليفة وفضاءات الحكم في الواقع العربي:

الصراع على أشدّه بين الخليفة شعبان المقتدر بالله و الـوزير محمـد العلقمـي، هـذا الصراع الذي يقدّمه ونوس، هو إدانة لهؤلاء الحكام، بل يفضح دواخـل القـصور أيـضاً، ويكشف فيها خفايا لخيانات لا يدركها الشعب الغافل النائم. فالوزير يسعى لتفـرده بـالحكم،

---

[1]- ونوس، سعد الله ،مج١ ،مغامرة رأس المملوك جابر ،ص٢٦٠-٢٦١

[2]- عبود، مصطفى، سعد الله ونوس في مرآة النقد، وزارة الثقافة- مديرية المسارح والموسيقا، دمشق، ٢٠٠٨، ص ١٥٩.

والخليفة لا يريد أحداً أن يشاركه استبداده، وهما يتنافسان على ظلم الشعب وتغييبه عن مجريات الأحداث وكل من الخليفة والوزير يسعى لأن يتخلص من الآخر مهما كانت النتائج، ويعمل لإدخال القوات الحليفة لمساندته، وعندما تدخل القوات المساندة لكل منهما يحلّ الدمار على الناس الذين استفاقوا على مدينتهم مستباحة للغازين بينما يحلم الوزير بإقصاء الخليفة، ويحلم الخليفة باستمراره.

" عبد اللطيف: ليس سهلاً أن تطلب غزواً أجنبياً دون تقدير جيد للموقف..أنت تعرف ماذا يعني الجيش الغازي عندما ينتصر...إنه خراب طائش قد تستحيل السيطرة عليه..

الوزير: ولكن الجيش الغازي يأتي ليحمي مصالحنا، ويجهّز لنا كرسيّ السلطة، فماذا يهمّنا بعد ذلك! بالتأكيد سيكون هناك خراب..لن يدخل الجيش بالدفوف والغناء، ولن يوزع الورد والعطور. هذه حرب..سيقتلون، ويخربون...طبعاً لن يبقى من ذرية الخليفة حيّ وستصبح قصوره خرائب..كما لن يوفروا المدينة. هي الأخرى سينهبونها. على أي حال هذه ضريبة الانتصار. أما نحن فماذا يخيفنا؟ يأتون ليدعموا لنا السلطة..فهل نطلب أكثر من ذلك !"[1].

لو نظرنا إلى التاريخ الحديث والمعاصر فكم سنكشف من حكام ووزراء يتهافتون لإرضاء الصهاينة، كي تحمي ملكهم وأملاكهم، أليس اجتياح لبنان عام ١٩٨٢ أنموذجاً حياً لازال ماثلاً أمامنا. لقد كان الاجتياح الإسرائيلي يحقق مهمة واحدة، هي تصفية القضية الفلسطينية بمعرفة جلّ حكام العرب، الذين يرتمون في أحضان الدولة الصهيونية، بأسماء لا طعم لها ولا رائحة، مثل: السلام، والمعايشة وما شابه من شعارات تكرس الخيانة وتعلنها. أما الخليفة شعبان المقتدر بالله. بل الحاكم بأمر الله الذي لا حول له ولا قوة، ولا يملك رأياً أو مشورة هو حاكم يسيّره أخوه كما يريد ليحمي مصالحه الاقتصادية وأملاكه وعقاراته وتجارته، وليذهب الشعب بعدها إلى الجحيم.

" عبد الله:...أحياناً من الضروري أن نتنازل عن شيء كي نكسب شيئاً أهمّ. دون تنازلات ما كان ممكناً أن نقنع بعض الولاة بإرسال إمداداتهم. وبلا إمدادات لن يكون سهلاً أن ننتصر عليه. قل لي أتريد أن ننفض أيدينا، ونترك الوزير يسرح ويمرح في بغداد..يدعم قواه ويعزز مراكزه، وحين تواتيه الفرصة ينقضّ علينا ويصفينا؟

[1]- ونوس، سعد الله ،مج١،مغامرة رأس المملوك جابر، ص٢٧٠-٢٧١ .

الخليفة: لا تستفزني. أنت تعرف أني مصرّ هذه المرة على ألا نتراجع. ما عدت أحتمل أن يكون في بغداد خليفتان وقيادتان. سيصيبني الشلل لو اضطررت بعد كل هذا إلى استقباله في ديواني ورؤية وجهه المريب.

عبد الله: إذن لماذا تتردد؟ المناورة أساس الحكم. نوقف بعض العداوات لنتفرغ لعداوة أهم. وبعدها سيكون لكل حادث حديث. إننا نمسك بالخيط....الآن لدينا قوات تنتظر إشارة، وأعتقد أنها اللحظة المناسبة كي تصدر لها الأوامر بالتحرك إلى بغداد"[1].

خليفة خائر يُطلب منه أن يعطي أوامره بتدمير البلاد فوق شعوبها لا يعنيه إلا إرضاء أخيه، ولا يعرف ما يدور حوله إلا أن الوزير سيخلع عنه عباءة الحكم وهذا ما يقلق منامه ومنام الحكام العرب الحاليين، الذين يتخلون عن كل شيء، ويبيعون دماء شعوبهم للشيطان مقابل أن لا يهتز كرسي العرش. ".....إن السلطة، ومنذ أقدم العصور لا يمكن لها أن تقوم إلا على البطش والقمع وأن أي سلطة تتخلى عنها. لا تدوم طويلاً، فثمة تلازم وجده ونوس بين السلطة والقمع فعالجه. لا لإقراره وتثبيته، بل ليحتج عليه وينبه على نقيضه الذي سيقوم في ذهن المتلقي بشكل طبيعي"[2].

وبذلك يكون سعد الله ونوس قد أشار بشكل قويّ بأن الأنظمة الفردية كلها ديكتاتورية بطبيعتها النفسية والعملية، وونوس لا ينتهي عند الإشارة إلى مثل هذه الأنظمة، بل يدفع الناس إلى الخلاص منها، ويعلّم الناس كيفية تجاوزها وإسقاطها، وإن هؤلاء الحكام ومن ورائهم أمريكا وإسرائيل يعملون ما يستطيعون لإخماد هذا الشعب وتشتيت قضاياه وتفريغه من كل حس وطني. وهذا ما يؤكده ونوس" إذن نحن أمام عدو جديد. وفي مواجهته ينبغي أن نتحلى بالكثير من الوعي والنفاذ، وأن نتخلى عن شعبويتنا وتبسيطاتنا، محاولين في الوقت نفسه إبداع صيغ جديدة للنقد والمقاومة. وما يشجع في هذه المسألة هو أننا لسنا وحيدين في هذا العالم، وأن ثلثي، إذا لم أقل ثلاثة أرباع البشرية، ستخوض قريباً هذه الحرب معنا وإلى جانبنا، ضد هذا العدو المسمى الولايات المتحدة الأمريكية"[3].

فضاءات قاتمة صنعها ونوس وهو يستشرف الحاضر والمستقبل من خلال مسرحه السياسي، ففي المملوك جابر لا يحفّز ويشحن ليخلق مشاهداً مسيساً فقط. بل ينظر في

---

[1]- المصدر السابق، ص ٢٨٩

[2]- غنيم، غسان، المسرح السياسي في سورية ١٩٦٧- ١٩٩٠، ص ٢٣٩،

[3]- الحلفي، جمعة، كلمات وسط الخراب، حوار مع سعد الله ونوس، مجلة الحرية، الجبهة الديمقراطية،عدد٩، بيروت،١٩٩١، ص٣٨.

السياسة عبر الكشف وقراءة القادم من تاريخ أمتنا العربية، فهو باحث في السياسة أيــضاً. فمن سيقول لونوس إن فلسطين التي اغتصبها مائير في مــسرحيتك(الاغتــصاب) يتهافــت الحكام العرب على مصافحة هذا المائير الذي لا يموت بل يزداد قوة واغتصاباً، ومن سيقول إن غزة دمرت على رأس شعبها، نسائها وأطفالها وفدائييها، بسبب الخلاف بــين ســلطتين كلاهما يريد أن يتفرد بالقرار الفلسطيني، ومن سيقول لونوس إن فلسطين نــواة لمختــرة صغيرة عند إسرائيل ودماء فدائيي الماضي تهدر من أجل هذا الرئيس، أو ذاك الحاكم بأمر الله، وكلاهما لا يعنيه سوى شرفة الرئاسة، أو كرسي الخلافة. فليــسجل التــاريخ الأدبــي بالعموم، والمسرحي بشكل خاص أن مسبار سعد الله ونوس الذي وضعه على أعيننــا فــي مسرحية مغامرة رأس المملوك جابر ها قد وصلت قراءاته المستقبلية حتى عــام ٢٠٠٩، من القرن الحادي والعشرين. وخصوصاً في كشف الحكام وتكالبهم على البقاء، ولــو كــان ذلك دمار كل حيّ !!.

- المملوك جابر وخلق الفضاءات الانتهازية ونقيضها:

السلطة الطاغية في مسرحية مغامرة رأس المملوك جابر تحمل توصيفاً آخر هو الانقــسام والمنازعة أي إن السلطة بالأساس غير مستقرة، والذي يضمن بقاءها الــبطش والــصلف. وفي تقلب السلطات تتقلب النفوس وتكثر الانتهازية، هؤلاء الذين يبحثون بكل السبل علــى فرص تحقق ما يبغون إليه، وإذا وصلوا لمبتغاهم، طلبــوا المزيــد، وأرادوا أمــراً آخــر، وهكذا... وفي هذه المسرحية يضع ونوس المملوك جابر أنموذجاً لهذه الطبقة، التي تتصف بالزئبقية والتلون، فهي دائماً مع القوي، وبغض النظر عما تنتج هذه القوة، وما يراد مــن القوة التي يقفون معها.

هذه الفئة من الناس وضعها ونوس في صلب حكايته، فهي بالضرورة نتاج حكام خرقــاء، لا يعنيهم من أمر الدنيا سوى الاستمرار بالحكم ومع هذا الاضطراب تنمو هذه الفئة وتتكاثر مثل الجراد، وهي حاضرة في أي مكان تتصيد الفرص. وتبحث عن الرهانات لتعرف كيــف وأين يجب أن تقف.

" جابر: لكل عملة وجهان. والمهم أن تميل في الوقت المناسب إلى الوجه الكاسب.

زبون ١: ابن زمانه...

زبون ٢: هذا المملوك شيطان.

جابر: (أثناء الحديث يظل منغمساً في اللعبة) أقول لك..........تعال نتراهن

منصور: وعلام نتراهن؟
جابر: على الوجه الكاسب..انتظر (يزداد بريق عينيه وهو يفتّش في جيوبه)اللعنة نسيت أني أعطيت كل ما أملك لزمرد..آه من النساء! يتجملن بنقودنا ليأخذن نقودنا مرة أخرى.... ألديك قرش؟ فتّش في جيبك عن قرش ..
منصور: ماذا تريد أن تفعل؟
جابر: (يمد يده ملحاً والبريق يتقد في عينيه)هات قرشاً وسترى(يعطيه منصور القرش) انظر.. الحكومة كلها في هذا القرش...الخلافة والوزارة معاً. الوجه الأول يمثل الخليفة والوجه الثاني يمثل الوزير. كلاهما في هذا القرش، فلنتراهن على الكاسب.
(يرميه في الجو ثم يلتقطه ويخفيه بين راحتيه)أيهما تختار! الوجه الأول أم الثاني؟ الخليفة أم الوزير؟ يالله ..اختر أحد الوجهين(لحظة)أخمّن أنك ستقول الخليفة.
منصور: (ينساق معه على غفلة منه)ما الذي يجعلك تخمّن ذلك.
جابر: أعرف كيف تفكر. تحسب أن الخليفة لمجرد أنه خليفة هو دائماً أقوى..لا تعتمد على ظواهر الأمور. فكم من خليفة لا يقدّم ولا يؤخر مثقال ذرة. له من الخلافة اسمها وسرايا الحريم فقط. معاذ الله أن أقصد مولانا الخليفة بسوء. لكن أحذرك من الاعتماد على ظواهر الأمور. والآن ماذا قلت؟.........هل بدأت تميل نحو سيدنا الوزير!(منصور ما يزال منساقاً مع اللعبة)
منصور: أميل نحو سيدنا الوزير؟
جابر: ربما..ولكن تذكر أن لهذا الأمر أيضاً مخاطره. إذا كانت مؤخرة الخليفة تملأ العرش وعلى مقاسه فقد راهنت على وجه خاسر"[1].

المملوك جابر أحد مماليك الوزير، يتصف بالفهلوة كي يستطيع الوصول إلى ما يريد، ويتمكن من أن يتسلل عبر هذا الخلاف الحاصل بين الخليفة والوزير، حاملاً أحلاماً أكبر من بغداد– وكأن ونوس أراد أن يقول إنها أحلام البرجوازية الصغيرة – فهو أنموذج الانتهازي الذي لا يحمل أي مبادئ أو قيمة أخلاقية لا يهمه إلا نفسه. إنه رجل الفرص السانحة. وخصوصاً بعد أن يعرف أن الوزير قد طار النوم من عينيه وهو يفكر بإخراج رسالة خارج أسوار بغداد. فتلمع عينا جابر ويبرق عقله.
" جابر: وهل وعد سيدنا الوزير بمكافأة معينة؟

---
[1]- ونوس، سعد الله، الأعمال الكاملة،مج١، مغامرة رأس المملوك جابر، ص٢٤٧-٢٤٨-٢٤٩

ياسر: مكافأة! أتقول مكافأة من يخرج بهذه الرسالة يستطيع أن يتمنى على سيدنا الوزير ما يشاء

جابر: أيرفّعه مرتبة لو طلب ذلك؟

ياسر: يرفعه مراتب لا مرتبة واحدة .

جابر: (والبريق يشتد في عينيه) يعطيه كيساً مليئاً بالذهب؟

ياسر: يعطيه أكياساً..ولكن من يجرؤ على المخاطرة! يا حفيظ سيصبح حاملها جثة قبل أن يخطو خطوة واحدة خارج بغداد.

منصور: ولك جابر. أراك تهتم بالأمر..ماذا يدور في ذهنك؟

جابر: يدور شيء باهر يا منصور..ولكن انتظر..لنرَ مرة أخرى كيف يتم التفتيش؟

ياسر: ..رأيتهم بعيني يمزقون رغيف خبز نتفة، نتفة، خشية أن يكون فيه شيء مخبوء، والثياب والأحذية. وفوق ذلك الاستجوابات الدقيقة.لا تأمل شيئاً..الهواء نفسه لا يستطيع أن يمر من بين أيديهم.

جابر: ومع هذا قد تكون الحيلة أبرع من الهواء.

منصور: جابر...بماذا تفكر؟

جابر: أفكر بأشياء جميلة يا منصور، أشياء مثيرة يختلط فيها وهج الذهب وعطر زمرد وعلو المقام (لياسر)أمتأكد أنت أن سيدنا الوزير لن يرد طلباً لمن يحمل رسالته؟ "[1]

هكذا قدّم ونوس جابر، فهو ليس من الشعب، وليس من السلطة، لذلك يقامر برأسه الذي يكتب عليه الوزير رسالته ويخرج بها للملك منكتم بن داوود ويدفع ثمن مقامرته رأسه بعد أن يقرأ منكتم رسالة الوزير. لقد رسم ونوس شخصية جابر ببراعة وحرفية مسرحية وقدّمها بطريقة رشيقة ومحببة يمكن أن تستهوي المشاهد، لكن ونوس وببراعة أكبر قدّم نقيض جابر الرجل الرابع الذي وضعه في سياقه النصي نقيضاً ومدمراً لما يحمل جابر من أفكار، فجابر الانتهازي خارج النزاعات والخصومات، لا موقف له، يتحرك في الاتجاهات كلها بحثاً عن المنتصر. أمّا الرجل الرابع فهو إنسان مبدئي، دخل السجن أكثر من مرة، ولم يتراجع أو ينسحب، بل ازداد يقيناً بأن النار إذا اشتعلت فستحرق المتفرجين عليها أيضاً ولذلك فهو يفنّد الطروحات الانهزامية دائماً فقدّم ونوس الرجل الرابع الذي يجزم بأن الأمر يعني الجميع و خلاف السادة الحكام يعني الجميع، أما الخوف والحرص على الابتعاد

---

[1]- المصدر السابق، ص ٢٦٦-٢٦٧

عن النزاع فما هو إلا هروب من الواجب الوطني والأخلاقي معاً، أليس الوطن لكل مواطنيه وأن القضية الكبرى لكل شعب تعني الجميع..

" المرأة الثانية: (تقصد الخليفة والوزير) إنهما مختلفان والسلام. المهم أن يخلصنا الفرّان ونذهب إلى بيوتنا.

الرجل الرابع: وحق الله أظن من الضروري أن نسأل عن سبب الخلاف، وأن يكون لنا رأي فيه.

الرجل الثالث: أيها الرجل..تثير شؤوناً خطيرة، عاقبة البحث فيها وخيمة.

المرأة الأولى: هل تريد أن تدهور الناس؟

الرجل الثالث: الضروري بالنسبة لنا هو الخبز والأمان لا سبب الخلاف.

الرجل الرابع: وحق الله لا أخالفكم الرأي ولكن طريق الخبز والأمان يمر وأسفاه يمر من هذا السؤال"[1].

- الفضاءات الاجتماعية (السلبية والطاعة – الحاجة – الاحتكار) :

في مسرحية المملوك جابر، وضع ونوس أرقاماً لأشخاص النص وهذا ليس عبثاً، بل يعطي بهذه الأرقام بعداً دلالياً، فالناس في نظر حاكميها أرقام، فهم لا يتحكمون بمصائرهم فهناك من يفكر، ويأخذ قراراً عنهم، ومن يقرر مصيرهم....ففي المقهى زبون رقم...وفي متن العرض أشخاص، رجل رقم..امرأة رقم...الخلاف قائم بين الخليفة والوزير والناس غنم بلا راع، الخوف يأكل أحشاءهم، والقلق ينهش عقولهم، و" كل يا رب نفسي " كما تقول العامة، فهم عامة بالأساس، والعامة عندما تدور الدوائر، ولا تعرف المصير والمصائر، وبكونهم ليسوا أصحاب قرار، فالكل يحاول أن يأخذ ما يستطيع من معطيات الأمان، فأول شيء يقومون به، أن يدبّ الخلاف فيما بينهم، فيصور ونوس الاستماتة عند هؤلاء للبقاء أحياء، سلاحهم الوحيد للبقاء، هو الخبز، لكن أحداً لم يدرك أن هذا البقاء مؤقت باستثناء الرجل الرابع الذي يجد أن هناك الكثير من المعرفة والأسئلة هي أهم من الخبز وهي الطريق الوحيد لاستمرار هذا الخبز – الحياة.

[1]- المصدر السابق، ص ٢٥٦

الكل خائف، والكل لا يدري لماذا هو خائف، الشائعات تدور بينهم كما النار فـــي الهـــشيم والخوف يعمي بصيرتهم وبصائرهم، ولا يرون إلا الحصول على الخبز هو الهدف الأســـمى والأهم لأنهم يدركون جيداً أنهم لا يمتلكون أي قرار بأي شيء .!!

" الرجل الأول: عندما يجلس الخليفة على العرش لا أحد يطلب من عامـــة بغـــداد رأيـــاً أو نصيحة.

الرجل الثاني: وعندما يسمّي الخليفة وزيره يأمرنا بطاعته.

المجموعة: فنطيعه"[1].

وهكذا الأمر مع قاضي القضاة، ومع القادة والولاة، لا أحد يطلب منهم رأيـــاً أو مـــشورة. وعندما يدبّ الخلاف بين الوزير والخليفة، يخاف كل منهم أن يتخذ موقفـــاً، فالكـــل ينتظـــر النتيجة، وبالنتيجة يكونون مع الذي يبقى على سدّة الحكم. هذه السلبية لم تأتِ مـــن فـــراغ إنما يعمل عليها الحكام سنيناً، لكي يفرغوا قرار الناس، ويضعوهم في قلب التيه يتخبطـــون وهذا ما حصل ويحصل عند معظم شعوب منطقة العالم الثالـــث تقريبـــاً فـــالخوف يقـــصم ظهورهم والسجون تنتظرهم.

" المرأة الأولى: من أين نطعم أولادنا إن اهترأ رجالنا تحت السياط ووخز الحراب؟

المرأة الثانية: وماذا نفعل إن انطبقت السجون على أحبتنا؟

الرجل الثالث: وتعوّدنا تغيّر الأوضاع.

الرجل الثاني: وتعاقب الخلفاء والوزراء.

المرأة الثانية: وقتل الرجال لأتفه الأسباب.

المرأة الأولى: وغياب الرجال لكذبة أو وشاية"[2].

أليس هذا اختزالاً لواقع الشعوب التي ترزح تحت حكم وتسلط الرأي الواحد؟

كما أن وجود الرجل الرابع الذي وضعه ونوس كي لا تكون القتامة والـــسوداوية كاملـــة، فلابدّ من أمل قادم من خلال هؤلاء الأرقام! ويشتدّ الخلاف وتخرج الشائعات إلى الـــشوارع، والناس لا قرار ولا رأي وكأنهم خارج التاريخ، وليس لهم دخل يطلبـــون مـــن الله الفـــرج بنهاية هذا النزاع لصالح أي واحد منهم خليفة كان أم وزيراً(لا هذا أبونا، ولا ذاك أخونـــا) وبهذا يدين ونوس الناس بشدة، وبقسوة. يستكينون ولا أحد يـــسأل عـــن ســـبب الخـــلاف

---

[1]- المصدر السابق، ص ٢٤٢

[2]- المصدر السابق، ص٢٤٢-٢٤٣

ويرضخون تحت صياد التجار الذين يتحكمون بمقدرات البلاد كلّها الاقتـصادية والـسياسية معاً، فهم أصحاب القرار. وهذا ما نراه عبر تاريخنا الحديث، عندما حلّت الويلات على هذه البلاد.

" الرجل الثالث: بدأ الغلاء في الصباح.

الرجل الأول: رفعوا السعر قرشاً. ولكن خلال ساعات سترتفع الأسـعار كـالحمّى وتـصبح قروشنا كالعملة الباطلة.

المرأة الثانية: أعوذ بالله...لا تفتح علينا هذا الباب.

الرجل الأول: أنا الذي فتحته. كأنك لا تعرفين تجار بغداد. إنهم يزقزقون اليوم

المرأة الأولى: خزاهم الله. لو استطاعوا لأكلوا لحومنا نيئة.

الرجل الثالث: هذا يومهم....ولو تطورت الأزمة لأصبح كل شيء أغلى من الذهب"[١].

يصور ونوس في هذا النص الواقع بأبعاده كلها فالناس لا تعرف مـاذا يمكـن أن يكـون دورها، فنراه يقلص دور الإنسان ومتطلباته بالبحث عن لقمة عيشه والحفاظ عليها، علـى الرغم من أنه يعدّ لقمة العيش، هي نتيجة لمجموعة من المقدمات التي تجعل الإنسان يدافع عنها ولماذا يدافع عنها، وكيف يدافع عنها؟.

" الرجل الثالث: في هذا العصر المضطرب من يعرف اليقين؟

المجموعة: ونحن عامة بغداد آثرنا السلامة والأمان. ننزف دماءنا الليل والنهار بحثاً عـن لقمة العيش. ومحظوظ من تتوفر له في بغداد لقمة العيش"[٢].

حمّى البحث عن لقمة العيش تشتدّ في مثل هذه الأوقات، حيث لا أحد يسأل عـن أحـد، لا الحاكم يفكر بمحكوميه، ولا المحكومون يسعون للخلاص، في مثل هذه الظروف، ولا يعرف أحدهم ما يدور داخل هذا البلاء، والكل يخاف السؤال، إلا القلة النادرة التي لا تشكّل حيـزاً في هذا الفضاء من الاستكانة والخنوع.

"المرأة الثانية: (وهي تجلس) أف..يبست أقدامنا ونحن ننتظر.

الرجل الثاني: ما الفائدة؟ سننتظر. لابدّ من الخبز.

الرجل الثالث: في هذا الوقت الخبز أهم شيء. إذا توفر في بيتك ضمنت نصف السلامة.

---

[١]- المصدر السابق، ص ٢٥٣

[٢]- المصدر السابق، ص٢٤٣

المرأة الأولى: ووراءنا أطفال سيصرخون إن لم يجدوا لقمة الخبز"[1].

لكن عندما وقعت الواقعة، وتدحرج رأس المملوك جابر بين أقدام الملك منكتم بن داوود، استفاق الذين(يطلبون الخبز)على طوفان يجتاح كل شيء. جيوش اقتحمت البيوت والأسواق والأفران، وسالت الدماء رخيصة بلا دفاع ولا مواجهة، وتكوّمت الجثث في الطرقات والحقول، واستبيحت النساء والأطفال، واشتعلت النيران في البلاد كلها حينها يخرج ونوس زمرداً من قلب هذا الركام، وكأن زمرد هي الأمل الذي يقبع في ذاتها وهي تنتظر عودة عشيقها جابر، على الرغم من أن قلبها كان يدلها على خطر ما قادم لهذا الجابر وكأن ونوس أراد أن يقول كل شيء يموت إلا الحب. فيخرج ونوس الحب – زمرد – من هذا الدمار وهي تحمل رأس حبيبها بين يديها، حين ذلك تهبّ المجموعة – ضميراً– وتصرخ وهي تردد:

"من ليل بغداد العميق نحدثكم، من ليل الويل والموت والجثث نحدثكم، تقولون: فخّار يكسّر بعضه. ومن يتزوج أمّنا نناديه عمّنا. لا أحد يستطيع أن يمنعكم أن تقولوا ذلك. لكن إذا التفتم يوماً ووجدتم أنفسكم غرباء في بيوتكم، إذا عضّكم الجوع ووجدتم أنفسكم بلا بيوت، إذا تدحرجت الرؤوس واستقبلتم الموت على عتبة صبح كئيب، إذا هبط عليكم ليل ثقيل ومليء بالويل. لا تنسوا أنكم قلتم يوماً فخّار يكسر بعضه، ومن يتزوج أمّنا نناديه عمّنا"[2].

في هذه المقولة تأتي الإدانة من ونوس شاملة جامعة، يدين الحكام بخياناتهم وعزلتهم عن الناس، ويدين الأجهزة التي تقمع الشعب وتسلب قراره، كما تدين الانتهازيين والتجار، وتدين الناس، توضح سلبيتهم، وتعلن خنوعهم. على الرغم من أن هناك بعضاً من بصيص الأمل عند هؤلاء العامة يقدحه ونوس أحياناً حين يسلط الضوء على منصور الذي يحذر الناس من إهمال السياسة ومن لا مبالاتهم بما يجري، ولأن منصوراً كان جريئاً ويتحدث بلا خوف ظنّه الناس – مُخبراً– فحرقوه وألغوه بهذا الاتهام. لكن الرجل الرابع هو شيء من أمل، فهل يتحقق؟

" الرجل الرابع: أي وحقّ الله، قضيت فترة ليست قصيرة في السجون ومع هذا فقد ازددت يقيناً بأن ما تقولونه لا يقود إلاّ إلى ما نحن فيه. نهترئ كالنفايات...ونجري قلقين كالكلاب الملدوغة، وندفع ضريبة خلافات لا نعرف أسبابها ولا مغزاها"[3].

---

[1]- المصدر السابق، ص ٢٥٢

[2]- المصدر السابق، ص٣١٩-٣٢٠

[3]- المصدر السابق، ص ٢٦٠

أما الفضاء الأول فضاء المقهى، الذي وضعه ونوس يتطابق مع الفضاء الثاني فهو أيـضاً يحمل مدلولات مفتوحة لتبنّي الأفعال من قبل الممثلين – رواد المقهى – عمّال المعمل – طلاب الجامعة...وهنا يكون الفعل معالجاً الواقع السياسي العربي بشكله الشمولي، أو بتناول إحدى قضايا هذا الواقع المؤلم.

وهنا خرج ونوس عن الشكل التقليدي لعرض الحكايتين معاً، فهو لم يحدد المقهى بالذات فقد ترك الاحتمالات مفتوحة أمام من يريد إخراج هذا النص، فتقديم هذا العرض يمكن في أي مكان إلا الخشبة المسرحية الحالية(العلبة الإيطالية)لكن هذا لم يتحقق ولا بأي عرض وعدم تحقيق هذا العرض كما أراده ونوس خاضع لظروف تتعلق بما يثيره في نص المملوك جابر تماماً، فكل عرض يعرض في مكان عام غير المسرح لا يسمح به، إذ يعدّ تجمعاً غير مسموح به، خصوصاً وأن العرب في حالة حرب مع إسرائيل. وقانون الطوارئ لا زال سارياً!!

" يمكن تقديم هذه المسرحية في أي مكان، وفي أية مساحة. أنا أضعها الآن في مقهى، ولكن ذلك لا يمنع من تقديمها في أي مكان......وبكلمة واحدة إني أبحث عن عرض حيّ لحكاية تهمّنا جميعاً..ولذا أتصور استخدام كل الوسائل الممكنة كي نصل إلى هذا العرض الحي الذي أتمناه (فرجة)ممتعة ومفيدة تدفع المتفرج إلى تأمل مصيره "[1].

وهذا يعني أن ونوس أراد أن يتوافق كل من الفضاءين، الفضاء التاريخي، والفضاء الواقعي، ففي الفضاء التاريخي كشف ونوس عن الوقائع كلّها التي أدّت إلى ما آلت إليه بغداد، وكذلك في الفضاء الأول سنكشف ما أراده ونوس من مجموعة الوقائع التي أدّت إلى ما آل إليه المواطن العربي في العصر الحديث، إذ يدور الحدث في أحد المقاهي الشعبية وشخصيات هذا المقهى هي شخصيات معاصرة، هذه الشخصيات التي كانت أداة ربط بين ما حدث في الماضي، وبين ما يحدث اليوم، ويستخلص المتفرج أن هذه الشخصيات قريبة منه، وهمّها يتوافق مع همّه وفي الوقت نفسه تشكّل فاصلاً بينه وبين الأحداث الرئيسة التي تجري عبر سياق النص التاريخي الذي يقام في المقهى. إذ إن المكان المسرحي غالباً هو محاكاة لمكان ما، إلا أن فكرة إعادة تقديم المكان الواقعي، تتم بإعادة تقديم البنى الفضائية " التي لا تعرف العالم المادي بقدر ما تعرف الصورة التي يكونها الإنسان عن

[1]- المصدر السابق، ص ٢٣٥

العلاقات المكانية مجتمعة، وعن الصراعات التي تحكم هذه العلاقات....وترمز الخشبة دائماً إلى فضاءات اجتماعية ثقافية....فالفضاء المسرحي هو المكان الذي يحتله التاريخ"[1].

فالمقهى يوضّح مجموعة الفضاءات الاجتماعية المعاصرة، وطموحات الناس وأحلامهم من خلال كشف للواقع السياسي المعاصر عبر فضاءات عدة هي:

- فضاءات الناس (البطالة – والفراغ) :

في غياب الاهتمامات التي ترتقي بالإنسان، وغياب فرص العمل عند الناس، والحضور المدهش للفراغ نجد المقاهي تعجّ بالزبائن، هذا يشرب الشاي، وذاك يدخن النرجيلة والآخر يستمع لأغنية ما، والكل كأنه ينتظر شيئاً ما، هذا هو الواقع الذي وضعنا فيه ونوس، جوّ من التراخي والفوضى الشعبية. الجميع ينتظر العم مؤنس(الحكواتي)الذي سيحكي اليوم حكاية جديدة. هكذا صوّر ونوس البداية التي أراد من خلالها أن يعرّي الواقع السياسي تعرية قاسية، فهؤلاء البطّالون هم نتاج واقع اقتصادي متردٍ، وتردي الواقع الاقتصادي هو نتيجة لتردي الأوضاع السياسية حتماً، لكن الناس لا يدركون ذلك فهم في الحقيقة يسلّمون أمورهم إلى حالات غيبية يتفاءلون بتحسين أحوالهم عندما يأتيهم الفرج من غيبه !.

" زبون٤: تأخر مؤنس الحكواتي...ما القصة!

الخادم: لا تخفْ..العم مؤنس كالساعة لا يقدم ولا يؤخر..بين لحظة ولحظة ستراه آتياً يحمل كتابه.

زبون٣: والله نعيش من قلّة الموت.

زبون٢: ماذا نفعل؟ الأمر بيد الله والمهم سترة الآخرة "[2].

وفور دخول العم مؤنس ترتسم السعادة على الجميع تقريباً، فترى الناس كأنهم وجدوا ضالتهم. لقد وضع ونوس العم مؤنس في سياق الفعل عبر الحكواتي، فقد حمّله ونوس قدرات نقدية، وإمكانية استقراء المستقبل، و يتّضح ذلك عبر توصيفه الذي وضعه ونوس في النص المسرحي

---

[1] - أوبر سفيلد، آن، قراءة المسرح، تر:مي التلمساني، مركز اللغات والترجمة،أكاديمية الفنون، القاهرة، ١٩٩٥، ص١٧٩-١٨٠.

[2] - ونوس، سعد الله، مج١،مغامرة رأس المملوك جابر، ص٢٣٧

"العم مؤنس رجل تجاوز الخمسين. حركاته بطيئة. وجهه يشبه صفحة من الكتـــاب القـــديم الذي يتأبطه. التعابير في ملامحه ممحوة، حتى ليحس المرء أنه بإزاء وجهه شمع أغبـــر. عيناه جامدتا النظرة، ورغم اختباط لونيهما، فإنهما توحيان بالحياد البارد"[١].

وعندما يستقر العم مؤنس في مكانه تبدأ الأصوات كلّها بالخفوت، والعيون تتطلـــع نحـــوه بترقب وشوق.

- فضاءات (الأحلام والأماني) :

الناس – الزبائن – ينتظرون من العم مؤنس أن يحكي لهم سيرة الملك الظاهر. هـــو تـــوقٌ نحو البطولات التي لم يعيشوا معها إلا من خلال استعادة الماضي والتغنّي بالأمجاد الغابرة. فقد ضاقوا بالحكايات ذات النهايات السوداوية التي لا تختلف عن واقعهم في شيء.

" زبون ٢: هذه المرة جاء دورها.

زبون ٣: تقصد السيرة!

زبون٢: طبعاً سيرة الظاهر. نفذ صبرنا. ونحن ننتظرها.

زبون١: أي والله صار أوان سيرة الظاهر بيبرس.

زبون٣: يا عيني على أيام الظاهر.

زبون ١: أيام البطولات والانتصارات"[٢].

لكن ونوس قد وظّف العم مؤنس الحكواتي مكان الحكيم الذي يعي ما يقول. فهو يـــدرك أن زمن الانتصارات لا يأتي، فهذه المقدمات لا تخلق نصراً، وخصوصاً حين يقول لهم إن دور الظاهر لم يحن بعد. وأن أمامنا حكايات، وحكايات قبل أن يـــأتي دور الـــسيرة. فالحكايـــات مربوطة ببعضها. وهذا منظور علمي لقراءة التاريخ، وهذا ما يؤكـــد المفهـــوم الماركـــسي لقراءة الحدث، إذ إن الانتصار لابدّ أن يأتي بعد عدة عوامل تجعله ينضج موضـــوعياً، وأن الهزيمة ليست أزلية. وقد يكون ذلك أحد أحلام العم مؤنس أيضاً!

" الحكواتي: الحكايات مربوطة بعضها ببعض. لا تأتي واحدة قبل الأخرى، ســـيرة الظـــاهر يجيء دورها عندما نفرغ من قصص الزمان الذي بدأنا حكايته.

زبون٢: أي زمان.

الحكواتي: زمان الاضطراب والفوضى

---

[١] - المصدر السابق، ص٢٣٨

[٢]- المصدر السابق، ص٢٣٩

زبون٢: هذا الزمان نعيشه.

زبون١: نذوق مرارته كل لحظة "[1].

– فضاءات التداخل والتطابق بين (الحاضر والماضي) :

ويبدأ العم مؤنس يروي ما رواه الديناري على أسماع الزبائن في المقهى ما حصل في مدينة بغداد آنذاك الذين تحولوا إلى آذان للإصغاء.

" الحكواتي....تنفجر من حولهم الأوضاع فلا يعرفون لماذا انفجرت، ثم تهدأ حيناً من الزمن فلا يعرفون لماذا هدأت. يتفرجون على ما يجري، لكنهم لا يتدخلون فيما يجري .. ومع الأيام اعتقدوا أنهم اكتشفوا سرّ الأمان في مثل هذه الأزمان، فقنعوا بما اكتشفوا "[2].

لقد اكتشف الناس أن لا رأي لهم ولا مشورة، إذ يظهر النص ذلك حينما يجسد زبائن المقهى الشخصيات التاريخية التي وضعها ونوس وعادلها مع الشخصيات في الزمان الحالي، فلا أحد يشاورهم لا بالحرب، ولا بالسلم أيضاً، كما نسمع من الزبائن الذين يتابعون الحدث التاريخي.

" زبون٢: أي والله كأن الأحوال لا راحت ولا جاءت.

زبون٣: يا سيدي من زمان هذا هو طريق الأمان.

زبون٤: هات واحد شاي كمان "[3].

نلاحظ أن ونوساً قدّم تطابقاً واضحاً بين البنى الفكرية للرجل الرابع في حكاية المملوك جابر، والزبون الرابع في فضاء المقهى، وهذا ليس مصادفة، وخصوصاً حين نرى تطور الزبون الرابع عبر سياق فضاء المقهى، الذي يشابه التطور ذاته في فضاء الحكاية عبر تطابق الحوار فكلاهما يحمل التفكير والهدف ذاته عبر الفضاءين التاريخي والواقعي. وكلاهما يحمل الهم و الأمل ذاته، والبحث عن المعرفة.

إذن يدين ونوس بالعموم الفضاءين معاً، الفضاء التاريخي حكاماً وشعوباً، والفضاء الواقعي الذي تظهر لديه روح التواكل والغيبية، والتي تسلم مصيرها للقدر المجهول، وهذه الإدانة

---

[1]- المصدر السابق، ص٢٤٠

[2]- المصدر السابق، ص٢٤١-٢٤٢

[3]- المصدر السابق، ص٢٤٣

عبر الفضاءين حققت بعداً درامياً للمسرحية لأن "الاختراق بين الفضاءات هو الذي يخلق الدراما"[1].

فهذه المسرحية رؤية جريئة لربط الحدث التاريخي مع الحدث الواقعي، إذ نرى الجماهير مغيّبة على المستويين، وغير فاعلة في صناعة أي قرار، وخصوصاً القرار السياسي، كما أن هذه الإدانة تنتقل بالعدوى إلى الصالة، وهي لا تختلف عن الفضاءين في النص المسرحي وعندما ينهض الحكواتي بعد أن أنهى حكايته يتمناه أحد الزبائن أن يقدم نهار الغد حكاية الملك الظاهر، فيقول له الحكواتي، هذا أمر يتعلق بكم " وقد استطاع ونوس – بتصورنا– أن يخلق من تقنياته التي تعددت مصادرها، شكلاً مسرحياً شديد التجانس، في إطار رؤية فكرية تنفذ إلى الجوهري والفاعل في الواقع العربي"[2]. ولأن هذا النص استطاع أن يحاكي الواقع بشدة، لذا انتهت هذه المسرحية على هذا الشكل:

"زبون ٢: إذا لم تبدأ سيرة الظاهر غداً فلن أسهر بعد الآن في المقهى.

زبون٣: كلنا مثلك...(للحكواتي)ماذا قلت يا عم مؤنس..ها تبدأ غداً؟

الحكواتي: لا أدري..ربما..الأمر يتعلق بكم"[3].

يثير ونوس في نصوصه التي استلهمها من التاريخ مثل(الفيل يا ملك الزمان) و(مغامرة رأس المملوك جابر)مجموعة من الأسئلة المهمة ومن المستهجن والغريب أن تكون هناك آراء مغايرة ومخالفة وخصوصاً من بعض النقاد الذين يعيدون النظر بفهم نصوص ونوس،" وحين كبرت أعدت النظر فيها لأستخلص مغزاها، وهذا ما لم يفعله المؤلف، إن العامة يرونها مثلاً على الفهلوة أو الحذق أو حسن التخلص من المواقف الحرجة وقدرة الشخص الذي يتصف بهذه الصفة على قلبها إلى صالحه، كما يرونها دليلاً على تقاعس الناس أمام السلطان وتلجلج ألسنتهم أمام هيبته. أما الكاتب الذي يفترض أنه واعٍ ومثقف فإنه إذا رواها كما هي بحرفيتها ودون اجتهاد، فإن روايته لها لا تكفي بتكريس الانتهازية الفردية ولكنها – وهذا أسوء – تسهم مساهمة مكتوبة وواعية بإدانة الجماهير المظلومة

---

[1]- أوبرسفيلد،آن، قراءة المسرح، تر:مي التلمساني، مركز اللغات والترجمة،أكاديمية الفنون، القاهرة، ١٩٩٥، ص ٢٠٨.

[2]- عبود، مصطفى، سعد الله ونوس في مرآة النقد، وزارة الثقافة- مديرية المسارح والموسيقا، دمشق، ٢٠٠٨، ص ١٦٢.

[3]- ونوس، سعد الله ،مج١، مغامرة رأس المملوك جابر، ص ٣٢٠

المسحوقة المستلبة"[1]. وهذا رأي يعبر عن قصور في معرفة الواقع الجماهيري، إذ إن هؤلاء هم بالحقيقة البرجوازية الصغيرة التي عناها ونوس ووضعها في موقع الإدانة.

ب- مشاركة الجماهير في قضايا الوطن والنضال من أجل التحرير

كتب ونوس عدداً من المسرحيات، مثل مسرحية(حفلة سمر من أجل٥حزيران ومسرحية الفيل يا ملك الزمان، ومغامرة رأس المملوك جابر) إذ اجتهد للإحاطة بمجمل الأسباب التي أدّت إلى الهزيمة فتغلغل في مجموعة البنى التي تكوّن المجتمع، العسكرية والسياسية والاجتماعية. فقد كانت عملية تعرية أمام الذات، لإثارة المشكلات ومواجهتها لامتلاك مفاتيح الحل، إنها عملية جراحية فيها الكثير من النزف، ولكن لابدّ منها، ولا يمكن تجاوزها والاستغناء عنها وإلاّ سيكون المسرح شريكاً في جريمة قتل جسد المجتمع والأمة الذي تنخر فيه الأمراض والعاهات. إنه الدواء المرّ الذي لابدّ من تجرّعه.

" لقد كانت نكسة حزيران نكسة من ناحية ونعمة من ناحية أخرى لأنها سرّعت من عملية الاستيقاظ لدفع ذلك السبات العميق الذي انغرز فيه المجتمع العربي"[2].

وبما أن المسرحي سعد الله ونوس من أكثر المسرحيين الذين شغلتهم هزيمة حزيران، فقد رأى أن من الأهمية إشراك الناس في الكثير من القرارات التي تهمّ الشأن العام، ومن أهم هذه القرارات إشراكهم في القضايا التي تقتضي بناء وطن جديد ضمن النضال الثوري والتحرري الذي يسير بالوطن والمواطن نحو السلام والعزة. فليس هناك من أدب أو فن يمكن أن يتحمل هذه المسؤولية أكثر من المسرح، وبما أن ونوس وضع يده على الأسباب التي أدّت إلى الهزيمة، فهو يعرف جيداً كيف يسخّر المسرح للنهوض بهذا الإنسان من أجل أن يتلمس كرامته وكرامة وطنه. ولم يرَ من بدّ في استخدام المسرح بشكله المباشر، وكان ونوس قد تبنّى موضوع تسخير التراث والتاريخ لتقديم مسرحه السياسي بعد أن تراخى الأدباء بعد سنين من الهزيمة، ولم يأبه أحد بما يجب فعله لتخطي هذه الهزيمة لأن كل ما قُدّم بعد الهزيمة كان غيرة وحميّة مؤقتة.

" المثقف العربي لم يستطع الاستقلال بموقفه منذ البداية ولربما لم يجد هذا المثقف في فترة من الفترات أن هناك خطراً كامناً في تلك الوضعية التاريخية التي حكمت علاقته

---

[1]- صبحي، محي الدين، نصوص مسرحية سورية من الستينات، الموقف الأدبي، العدد الأول، وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٧٢، ص ٣٠.

[2]- غنيم، غسان، المسرح السياسي في سوريا ، منشورات دار علاء الدين،دمشق،١٩٩٦،ص٢٠٣.

بـــ(السياسي)، فهو لم يحدد بكيفية عقلانية وبعد تأمل عميق في واقعه وفي دوره كمثقــف، علاقته بـــ(السياسي) بل ترك هذه العلاقة سائبة رجراجة خاضعة للظروف"[1].

فلم يرَ ونوس بُدّاً من إيجاد حالة مشتركة بينه بصفته مثقفاً وبين الناس، وبما أنه يدرك أن المسرح من الممكن أن يحقق هذه الصيغة، بل يستطيع من خلال هــذه العلاقــة أن يكــوّن الحس الجمعي الوطني ويوقظ فيهم مجموعة من الإدراكات التي تــؤدي بالــضرورة إلــى تكريس الشغف بالمسرح عند هؤلاء. وبما أن التراث والتاريخ هو الحالة الأقــرب لتثبيــت هذه الصلة، قرر أن يستمر بتقديم المسرح التراثي الذي يوصل بالضرورة إلى وعي يسيّس من خلاله الناس ويقدّم حقيقة ما يدور حولهم في العالم الخارجي" وذلــك بحيــث يــستطيع تماماً أن يقدم خطاباً حول حقيقة هذا العالم الخارجي"[2].

فتطور الشعوب مرهون بفكرها ووعيها التاريخ، وإخضاع هذا الوعي لخدمة قضايا التقــدم والنضال من أجل الإنسان، وإن تقدم الإنسان هو الطبيعة الجوهرية لحركة التــاريخ، لهــذا رسخ ونوس مسألة التاريخ وربطها بالوعي والتقدم" فمصابيح العلوم أشبه بالكواكب ذوات الأذناب تنتشر في الأفق انتشاراً مؤقتاً، وهي سريعة الزوال، ولا تعود إلى محلهــا إلا بعــد قرون وأجيال"[3].

ولم يغبْ عن ذهن سعد الله ونوس أن العودة إلى التاريخ والتــراث، وقــراءة الطهطــاوي وألف ليلة وليلة اكتشاف يسجّل إليه وحده، كما أن العودة إلى المنابع الأولى لأشكال الفرجة والكتابة عن هؤلاء الرواد الذين جيّروا هذا الفن لخدمة الناس ومصالحهم بكافة أشــكالها، هو حكر عليه شخصياً، فونوس يدرك أنه لم يكتشف اكتشافاً ساحراً لا مثيل له. لكن الــذي يعنيه ويؤرّق دواخله أنه يدرك بمسؤوليته العالية بأن بحثه هذا من أجــل إيجــاد مــسرح تحرري يعمّق جذوره، ويحدد مساره التقدمي ضمن رؤى جمالية تــستطيع بقــوة ســحرية التأثير في الناس.

" المسرح بنيته الاعتماد على حكايات قديمة. وهذا الاعتماد لم يحلّ يوماً بــين المــسرح، وبين راهنيته، فإن الإسبان، حين كانوا يحــضرون إحــدى مــسرحيات لــوب دي فيفــا،

---

[1]- ونوس، سعد الله، الأعمال الكاملة، مج٣، ص ٦٣٢ ،

[2]- سارتر، جان بول، مقتطف من كتاب بودلير، نشر كمقدمة لترجمة محمد عيتاني لديوان أزهار الشر، دار الفارابي، بيروت ، د.ت، ص ٣٢.

[3]- الطهطاوي، رفاعة، المرشد الأمين للبنات والبنين، الأعمال الكاملة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت،١٩٧٣، ص ٣٢٥.

أوكالديرون كانوا يميّزون فوراً نماذج عصرهم وإشكالاتهم الراهنة، كذلك الحالـــة بالنـــسبة لشكسبير وبريخت أيضاً "[1].

ولكي يقدم أي مثقف فناً مسرحياً يمتلك خصوصية نضالية تحررية وتقدمية، لابدّ أن يتسلح بالوعي التاريخي، لكي يعيد صياغته، بشكل يواكب الزمان والمكان، ويستخلص مـــن هـــذا التاريخ ما يرسخ الأفكار التي يحملها، لذا وجد ونوس أن على المثقف أن يتجاوز الحـــدود التي وضعتها الرجعية، كي تعرقل حركة الفكر وتوعية الناس، وأثار مجموعة من الأســـئلة لابدّ من الإجابة عنها كي يحقق مسيرته المسرحية، وهي تطرح على كل المثقفـــين لمـــاذا نشغل أنفسنا بترّهات تعيدنا إلى الخلف قروناً؟ ولمَ لا نتعامل مع حركة التـــاريخ ونزاوجهـــا ضمن الحركة الكونية لمسيرة التقدم التقني والحضاري؟ لمَ لا تكون خلافاتنـــا جوهريـــة ؟. فالسلطات تسرّ للخلافات الفارغة، ويسعدها البحث التاريخي الخلّبي، الذي لا يغني عن جوع كأن نحاور ونسأل أسئلة مثل: هل الشك ينقض الوضوء أم لا؟ هل رؤية الله فـــي الآخـــرة ممكنة أم ممتنعة؟

لو تجادلنا سنيناً بمثل هذا الجدل فماذا يمكن أن نقدم للوطن ولمواطنيه الذين يعنيهم معرفة أعدائهم في الداخل والخارج، وكيف يواجهون هؤلاء الأعداء، وما هي السبل لنواكب حركة التاريخ؟ وكثير من الأسئلة التي هي بالأساس مسؤولية المثقف بشكل عام، والمسرح بشكل جوهري وخاص. " إن سعد الله ونوس لا علاقة له بالتأريخ، ولكنه قضى عمره فـــي فهـــم وتفهيم التاريخ، ومن هذا التاريخ الحافل بالأحداث سلّط فكره وقلمه على مرحلـــة قـــصيرة زمنياً، استطاع أن يحشر فيها التاريخ الذي عبر مع التاريخ الذي يعبر.

ثلاث منمنمات تحمل قصص الهزيمة والخيانة والبطولة والشهامة، والقتل والفتك، والعـــزة والإباء، والقمع والغدر، والنذالة والجبن والاختلاف والحرق والصمود والشموخ، والـــسلام والاستسلام، والإيمان والزندقة..."[2].

لقد رأى ونوس أن البكاء عما حصل للأمة العربية في هزيمة حزيران، أمر غير منطقـــي كما أنه يكرس التواكل واستجداء الشفقة. فلابدّ من إيجاد صيغ جديـــة تـــنهض بـــالمواطن العربي ليكتشف ذاته وكيف يطوّر هذه الذات بسياق الجماعة، حتى يتمكن من النهوض بعد

---

[1]- الربيعي، فاضل، حوار مع سعد الله ونوس، مجلة الحرية،عدد٢، شباط، بيروت،١٩٨٦، ص٢٨

[2]- بصل ، محمد اسماعيل، قراءة سيميائية في مسرح سعد الله ونوس"نصوص التسعينات نموذجاً"،الأهالي للطباعة والنشر، دمشق، ٢٠٠٠ ، ص٢٩

أن قصمت الهزيمة ظهره كما رأى ونوس أيضاً أن الكتابة عن مسرح ثوري، يعتمد علــى الصراخ وإطلاق الشعارات الفارغة، أمر لا يجدي على الإطلاق.

" ثمّة آخرون تحدثوا عن الثورة، دون تأطيرها، بل هي ثــورة تمتلــئ بالــصراخ علــى الأغنياء أو على الحكام دون أن ترسم خطاً ثورياً، وإن انطلقت من منطلقات صحيحة. كمــا فعل "رياض عصمت في(الحداد يليق بأنتيغون) ورياض سفلو في ثنايا مسرحيته(فرعــون لا يشبه الفراعنة)"[1].

لذا تابع ونوس بحثه في التاريخ والتراث ليقدم نصوصاً مسرحية تدفع المــواطن العربــي إلى تجاوز ما حصل في هزيمة حزيران، وتكريس بنى فكرية جديدة تؤطر النــاس ضــمن مجموعة من الشروط المنظمة التي تجعل الإنسان يناضل بوصفه فرداً من خلال الجماعــة، بعد أن يتمكن من قراءة الواقع السياسي قراءة نيّرة، وعلمية. يدرك من خلالهــا المفــاهيم الدقيقة لماهية الثورة، والمعنى الحقيقي للنضال، بعد أن يعــي مفهــوم التحــرر وأبعــاده الاجتماعية.

كتب سعد الله ونوس مسرحية(سهرة مع أبي خليل القباني)وفيها يلقي الضوء على التخلف الاجتماعي الذي يقف سدّاً في وجه تقدّم الشعوب، ويمنع حركتها التي مــن المفتــرض أن تسعى نحو التحرر الاجتماعي من خلال الرقي الفني الذي يقدمه المــسرح للنــاس. لكــن الرجعية الدمشقية وقفت في وجهه، وقدمت بحقه(مضبطة)من السلطنة العثمانيــة بــإغلاق مسرحه وإحراقه. فكتب بعض الباحثين أن السبب في إحراق مسرحه، أنــه يقــدم فواصــل وبابات فيها من الغلمة ما يثير الشهوة، وكتبوا أيضاً أن القبــاني يــصور الغلمــان المــرد بالنساء، ويقدم مشاهد ماجنة لكن ونوس يرد على هؤلاء بقوة ويثبت بالــدليل القــاطع أن هؤلاء المشايخ الذين ادّعى بعض الباحثين أنهم شاركوا في إيقاف مسرح القبــاني كــانوا يستمتعون بالفرجة على خيمة كركوز، التي تحوي من الكلام البذيء، ما يــستنكره هــؤلاء المتفرجون الورعون.

" وتقول المصادر التاريخية، إن مدحت باشا حين ولّي على دمشق قام بجولة يتفقــد فيهــا أحوال المدينة، والحالة الاجتماعية والروحية فيها، فلفت نظره كثرة المقاهي التي تُمثل فيها حكايات(خيمة كركوز)فانتقد وجهاء دمشق على هذا المستوى المنحط، ولامهم لإقبالهم على

---

[1]- غنيم، غسان، المسرح السياسي في سوريا، ص٢٢٧.

مشاهدة هذه المناظر المخجلة، واستماعهم إلى تلك الألفاظ البذيئة"[1]. فلماذا لم يقف هؤلاء المشايخ في وجه خيمة كركوز التي يؤمّها هؤلاء الوجهاء. على الرغم من أن مسرح خيال الظل كان يتميز" بالصياح والضرب والإرهاصات الجنسية وخلفية تستند على حياة السوق والمقهى والموسيقى والغناء"[2].

يرى ونوس في الوقوف في وجه مسرح القباني أمراً آخر – وهنا لا يحطّ ونوس من قيمة خيمة كركوز إطلاقاً – وإنما جاءت من أجل المفارقة ليس إلاّ. إنما جاء الوقوف في وجه القباني لاعتبارات أخرى ففي النصف الثاني من القرن التاسع عشر بدأ المجتمع الدمشقي يتحول من مجتمع إقطاعي إلى بداية التطلع نحو البرجوازية. بدأت هذه البرجوازية تأخذ مكانها في الحياة الاقتصادية العامة، وبما أن المجتمع الإقطاعي كان أحد أهم حلفاء رجال الدين الذين عدّوا مسرح القباني يبشر لهؤلاء البرجوازيين القادمين، الذين لا يتوافقون وتشريعات رجالات الدين المستفيدة من سيطرة الإقطاع، اتخذوا حينها أن القباني يشخّص أمير المؤمنين هارون الرشيد، وتولّى الشيخ سعيد الغبرا موضوع المضبطة لتقديمها للسلطان العثماني في الأستانة.

" ومن المؤسف حقاً أن الغوغاء أجهزت على تجربة وليدة، كان من الممكن أن تغيّر ملامح الحركة المسرحية، عبر عشرات السنين"[3].

لقد تذرع رجال الدين بأن ما يفعله القباني بدعة البدعة في وجه مسيرة تطور البنى الاجتماعية والاقتصادية، والعسكرية بحجة البدع، فوقفوا ضد إصلاح الجيش وناصروا الانكشارية، كما منعوا دخول المطابع إلى العاصمة العثمانية زمناً طويلاً مما أدى إلى التدخل المباشر لرجال الدين في الشؤون السياسية والاجتماعية، فانتهز سعيد الغبرا فرصة وجود السلطان عبد الحميد الثاني في صلاة الجمعة " فانبرى الشيخ الغبرا من بين صفوف المصلين يخطب بحماسة منذراً خليفة المسلمين بالبدعة الجهنمية التي تهدد عقيدة المسلمين وتحدث الفتن وكان مما قاله مستغيثاً: أدركنا يا أمير المؤمنين فإن الفسق

---

[1]- ونوس، سعد الله، لماذا وقفت الرجعية في وجه أبي خليل القباني، ملحق الثورة الثقافي، عدد٣٢، دمشق ١٩٧٦|١٠|٢١، ص٨.

[2]- لاندو، تاريخ المسرح العربي، تر:د. يوسف نور عوض، دار القلم، بيروت، ١٩٨٠، ص٤٨.

[3]- محمد، نديم معلا، الأدب المسرحي في سورية (نشأته تطوره) ، منشورات مؤسسة الوحدة للطباعة والنشر، دمشق ،١٩٨٦، ص٩

والفجور قد تفشيا في الشام"[1]. وهذا تدّخل سافر من الغبرا لعرقلة الحركة المعرفية والعلمية حينها.

وهناك مجموعة من العوامل التي أدّت إلى اتهام رجال الدين للقباني بأنه صاحب بدعة فالقباني عمل عدداً من المسرحيات التي تنمّي الحس الوطني والجماعي مسرحية(الملك وضاح) وهذا ما يرعب رجال الدين، كما أن موضوع التشخيص يقلق مضجع رجال الدين كما أقلق الكنيسة في إيطاليا، فالتشخيص يعني تشخيص الملوك، والأمراء وما شابه، وقد يصل حد التقليل من قيمة هؤلاء، وإفقاد قدسيتهم وصرامتهم، وهذا ما يخلخل الثوابت عند الناس، وعندما تتخلخل الثوابت، يبدأ الشك، وعندما يسيطر الشك، يلحّ السؤال وهنا تكمن الخطورة.

[1] - الكيلاني، ابراهيم، عبقرية شامية،مجلة المعلم العربي، السنة الأولى، العدد الأول،دمشق، ١٩٤٨،ص ١٨.

- **(سهرة مع أبي خليل القباني) * والبحث عن قضايا التحرر.**

إنّ هذه المسرحية التي كتبها سعد الله ونوس، تصوّر الواقع في النصف الأول من القرن التاسع عشر وإبّان الاحتلال العثماني وسيطرة البنى الإقطاعية على مقدرات المجتمع بأشكاله كافة، وتسلّط هذه المسرحية الضوء على التجربة التنويرية التي أراد القباني أن ينهض بها من خلال المسرح في وقت كانت فيه البلاد تشهد التحرك للخلاص من الاستعمار العثماني. كما تقدّم المسرحية تجربة القباني، حين يقدم أحد عروضه ويتحدى فيها كل من يواجهه، إذ نرى التداخل عبر فصول مسرح القباني الذي يقدمه، مع فصول نضاله لكي يرسخ هذا الفعل الحضاري التحرري، كما يسلط ونوس الضوء في مسرحية القباني على سبل الخلاص من العثمانيين، وتأكيد عروبة المنطقة لتأكيد مشروع القباني النهضوي آنذاك وتأكيد وطنيته.

" في مسرحية سهرة مع أبي خليل القباني ازداد سعد الله ونوس نضجاً وتمرساً بصيغته المسرحية، وكان موفّقاً في اختيار الموضوع الذي يسمح لمفردات هذه الصيغة جميعاً بالاستخدام المشروع، والمقنع، والناجح معاً "[1].

جاءت هذه المسرحية على مستويين من العرض، ومن الرؤية معاً، المستوى الأول يقدم ونوس مسرحية القباني ذاتها(هارون الرشيد مع غانم بن أيوب وقوت القلوب)كما كان يقدمها أبو خليل تماماً، هذا على مستوى الشكل، أما على مستوى الرؤية أراد ونوس أن يؤكد أن القباني خرق الحواجز الاجتماعية بجرأة فكرية ناضجة، فقدم العوالم الداخلية لقصور الخلفاء والأمراء بذاك الزمان حين أخفت زوجة الخليفة عشيقة زوجها وجاريته قوت القلوب. وكيف استولى الحزن على الخليفة هارون الرشيد، وكيف صار حاله حين بلغه وهماً أنّ قوت القلوب ذوَت وماتت.

"هارون الرشيد: ماذا أسمع؟! قوت القلوب ذوت وماتت، وارحمتاه لسقيم عزّ دواؤه وزاد به الحزن ما دهاه"[2].

ويتابع ونوس كيف كان القباني يتجرأ على الحكام حينها المتمثلة تراثياً بهارون الرشيد وكيف نسي هذا الخليفة شؤون الدولة من أجل ملذاته. وكيف الناس– الحضور – تعلّق

---

*- مسرحية سهرة مع أبي خليل القباني ، كتبها ونوس عام ١٩٧٢ ، أخرجها الفنان أسعد فضة ، قدمت في مهرجان دمشق المسرحي ، كما قدمها العديد من المخرجين في سورية وفي الدول العربية.

[1]- الراعي،علي،سهرة مع أبي خليل القباني والغرباء،مجلة العربي الكويتية،عدد١٨،الكويت،١٩٨٨،ص ١٢٤

[2]- ونوس، سعد الله، الأعمال الكاملة،مج١،سهرة مع أبي خليل القباني، دار الآداب،بيروت ،٢٠٠٤،ص٧٠٣

وتتهكم على مثل هؤلاء الخلفاء، وهذا يعمق عند القباني حس المشاركة مع الناس، كما يعمق سعد الله ونوس البعد الدلالي لكيفية مشاركة الجماهير وتدخلها في شؤون البلاد عندما يكون الحاكم غير كفء للحكم.

" هارون الرشيد: واأسفاه..واحر قلباه يا جعفر..وقعنا في أعظم المصائب وحلت بنا جميع النوائب...قوت القلوب...آه..قوت القلوب.. لقد عظمت لفقدها الكروب!

جعفر: أيها السيد الشديد والكامل الرشيد، أسألك بالذي رفعك إلى هذا المقام أن تصبر على المصائب، وتتجلد عند حلول النوائب.

هارون الرشيد: أصبر على الدهر الجاني الذي لم يرعَ حقي ومكاني...وقوت القلوب كانت في مودتها أنيسة. فأخذتها المنية. أعلن الحداد العام يا جعفر في القصر وفي سائر أنحاء الدولة...

متفرج: العمى! حداد عام من أجل جارية؟

جعفر: (مرتبكاً)لا ينبغي لمولانا السلطان كثرة الهموم والأحزان على جارية مرغوبة وغادة محبوبة، وفي قصره أجمل منها، وشؤون الدولة كثيرة، وتصريفها لا يستقيم إلا بحكمته السديدة.

هارون الرشيد: دعني من تصريف شؤون الدولة يا جعفر! فقلبي يشتعل وفكري منشغل!!"[1]

يوضح ونوس أن هموم الحكام ذاتية ولا يعنيها إلا ملذاتها، هذا ما كان يقدمه القباني في ذاك الزمن، وكيف كانت الناس تتجرأ على ما يسيء لهم، وما يشغل الحاكم عنهم وعن شؤونهم. ويتابع ونوس تصوير ما كان يقدمه القباني حول الذي حلّ بالخليفة هارون الرشيد. كما يوضح حالة فساد الولايات في عهده، وكيف يتصرف أيضاً مع رعيته التي تنتظره لتقدم له مظالمها فيعرّي بذلك الحكومات، وكيف زرعت في داخل الرعية الرؤية المعرفية في مواجهة الظلم، وكيف يجدون لهم مخرجاً للخلاص. لكن هارون الرشيد يخيم عليه حزن مديد، وكمد شديد.

" جعفر: يا ذا الجلال ومعدن الجود والأفضال...قلبك أشدّ من المصائب وفكرك لا يؤثر في صفاته النوائب. هناك شؤون عاجلة وتدبيرها لا يتمّ إلا بهمتك العالية! عامل مصر لم يرسل الخزانة! وابن سليمان يرتكب المظالم بالبصرة! وأصحاب الحاجات يتزاحمون على باب الديوان منذ خروجك للصيد والسلوان!

---

[1]- المصدر السابق، ص٧٠٤- ٧٠٥

هارون الرشيد: قل لمسرور أن يذبحهم جميعاً..عامل مصر..وعامل البصرة..وأصحاب الحاجات..وفوقهم جميعاً جعفر الوزير !! امضِ من قدامي واتركني لأحزاني...مالي وهذه الأمور السقيمة يكفيني بلائي العظيم وشقائي الجسيم !! قوت القلوب أتذكر حسن زمان مضى وعيش بالسرور قد انقضى..اكشفوا لي عن قبرها، لأرى ضجيعتها في سرها .. أيتها الجواري ازدادت أشجاني... وتلهبت نيراني..ولا يمكن أن أبرح مكاني...دعوني هنا سأنام .. ولعلي أراها في المنام !!

متفرج: العمى! ستخرّب هذه الجارية دولة بني العباس!!

متفرج٢: خربت وخلاص.

متفرج٣: أما ملك !!!! يترك شؤون الدولة ومشاكلها كرمال زانية!

متفرج٤: عيب يا ناس! هارون الرشيد خليفة للمسلمين "[١].

وفي المستوى الثاني يقدم فيه ونوس مجموعة المجريات الوثائقية والتاريخية التي توضح مسألة بناء فن المسرح على يد أبي خليل القباني وما واجهه من صعاب ومشكلات. كما يسلط ونوس الضوء على بدايات نشأة الروح القومية عند العرب، وبوادر التحرك في وجه الظلم العثماني، ويدمج ضمن توضيح هذه الرؤية مسرحية أبي خليل القباني(هارون الرشيد مع غانم بن أيوب وقوت القلوب)لكي تحقق الغاية المرجوة في توضيح نشأة المسرح على يد القباني والمحافظة على ما قدمه القباني حينها يوضح لنا سعد الله ونوس ذلك حين يقول: "وهنا أحب أن أشير إلى أن المرحلة التي عالجتها مسرحية سهرة مع أبي خليل القباني قد أعطتني السند التاريخي لانتصار ايجابي. ففي تلك الفترة شبه الذهبية توافق الفكر التنويري مع صعود اجتماعي معين......ويمكنني القول بأنني حاولت بناء مسرح عربي عبر طرح إشكالية المجتمع العربي وليس عبر طرح إشكالية الشكل أو عبر استعارة الحكواتي أو عبر خلق احتفال مسرحي تشارك فيه الصالة والخشبة "[٢].

وكيف يكون التداخل من الجمهور ضمن معطيين، الأول جمهور العامة الذي تجرأ على هارون الرشيد. والمعطى الثاني جمهور المتنفذين والذين يبذرون بذور الفتنة بذريعة الدين

---

[١] ـ المصدر السابق ، ص٧٠٥ ـ ٧٠٦

[٢] ـ حفار، نبيل، مع الكاتب المسرحي سعد الله ونوس،مجلة الطريق،عدد٢،نيسان-أيار، بيروت،١٩٨٦، ص١٠٦-١٠٧

فحين يتدخل أحد المتفرجين من عامة الشعب بقوله: "أما ملك!! يترك شؤون الدولة ومشاكلها كرمال زانية"[1]. تثور ثائرة محمد فتح الله أحد الوجهاء الرجعيين.

" محمد فتح الله: ويمسخرون خلفاء المسلمين...والله إنها لكبيرة يا ابن القباني"[2].

فمحمد فتح الله لم تثار حفيظته لأنهم يمسخرون خلفاء المسلمين، بل لأن قاطع التذاكر طلب منه أجرة الدخول فوجد فرصة لتأليب الناس على القباني" يوضّح سعد الله من خلال مسرحيته المعركة الاجتماعية والسياسية والفكرية التي خاضها القباني في الوقت ذاته والمعاناة القاسية بسبب رجال الدين في ذلك الوقت ممثلين بالشيخ سعيد الغبرا وقصور رؤيتهم الفكرية، لكنه في الجانب المقابل يوضح بدايات الحركة القومية ورغبتها في التخلص من الاستعمار العثماني "[3].

إذ نرى ونوس يقسم المسرح ثلاثة أقسام على الجهة اليمنى حلقة الذكر والشيخ سعيد الغبرا في وسط المسرح مقر الوالي العثماني، أما القسم المتبقي في الجهة اليسرى من المسرح فيصور مقهىً شعبياً يجلس فيه الناس المتنورون، ورجال مقاومة الاحتلال العثماني وأصحاب الرؤية القومية. ومع التنقلات المشهدية تتضح الصورة السياسية والاقتصادية والفكرية لمدينة دمشق في حينها ويبدأ ونوس في توضيح الرؤى الفكرية عنده للأقسام الثلاثة التي تعبّر عن البنى الفكرية في دمشق حينها.

"الشيخ سعيد الغبرا: يترك ابن القباني حلقات الذكر.. حلقتي أنا لينصرف إلى هذه الأعمال الشائنة أعوذ بالله إلى أي درك تقودنا الأيام.........إنهم يشخّصون هارون الرشيد خليفة المسلمين..تصوّر أن يقف الصعاليك، ويتقمصوا أمام الناس خلفاء المسلمين..فيصغر شأنهم..........لماذا لا ننظر إلى أبعد فبعد فترة لن يتورعوا عن تشخيص أعيان دمشق وعلمائها والسادة فيها....وهذه البدعة يمكن أن تخرب مجتمعاً بأكمله"[4].

ونوس في هذه المسرحية يريد أن يوضح موقفه من التاريخ لا يفتخر به، ولا يزدريه ولا يعطيه تفسيراً جديداً، إنما يعّرف الناس عليه كما هو، ويسعى لكشف حقائقه بموضوعية ساعياً وبشكل جاد لوضع هذه الحقائق أمام الناس ليتعلّموا، ويحرّض وعيهم ليتمكنوا من

---

[1]- ونوس، سعد الله، الأعمال الكاملة، سهرة مع أبي خليل القباني، ص٧٠٦

[2]- المصدر السابق، ص٧٠٦

[3]- عمار، فاتن علي، سعد الله ونوس في المسرح العربي الحديث، دار سعاد الصباح للنشر والتوزيع، الكويت،١٩٩٩، ص١٢١ .

[4]- ونوس ، سعد الله، الأعمال الكاملة، مج١، سهرة مع أبي خليل القباني، ص٧٥٨

المعرفة، التي تقودهم إلى الفعل، فونوس يضع المشاهدين في مكانهم الحقيقي من التـــاريخ ويحمّلهم مسؤولية من يقف في وجه تقدم هذا الوطن وتحرره.

كما أن هذه المسرحية تضعنا أمام حقيقة نضال القباني لتأسيس الفــن المــسرحي فـــي دمشق حينها ووقوف مجموعة من الشبان بجانبه، يتعاونون معه، ويتكاتفون في وجه مــن يقف ضدهم، ومع انتشار مسرحه تنتشر الدعوة إلى الاستقلال عن الحكم العثماني الجــائر، وعندما يرى القباني استجابة الناس لمسرحه يقرر بيع أملاكه، وشراء أرض يقــيم عليهــا مسرحاً لكن الرجعية المتمثلة برجال الدين تعمد إلى رفع شــكوى للــوالي فـــي الأســتانة للتخلص من مسرحه الذي يؤسس إلى رؤية تحررية. والسبب يعود إلى أن المسرح يعتمــد وبدرجة عالية على الصراع، والصراع له أشكال عدة: صراع بين الإنسان والآلهة أو بـــين الإنسان والمجتمع، أو بين الإنسان وذاته، ويوضح ذلك محمد عزيزة بقوله: " الصراع غير معروف في الإسلام لأنه دين يجبر الإنسان على الاستسلام لكلية الخالق، وللقــدر، ولأميــر المؤمنين!!. أي بكلمة أخرى: إن المواطن في المجتمع الإسلامي مسحوق ومستسلم كلياً"[١]. إذن كان القباني في مواجهة كبيرة لا يحسد عليها. ويتابع سعيد الغبرا عبر الأقسام الثلاثة، إذ نراه عبر النص ينتقل من حلقة الذكر التي يقيمها على يمين المسرح، إلى وسط المسرح مكان الوالي في الأستانة .

" الشيخ سعيد الغبرا: أدركنا يا أمير المؤمنين(السلطان في الأستانة)فإن الفسق والفجور قد تفشيا في الشام..فهتكت الأعراض وماتت الفضيلة ووئد الشرف، واختلطت النساء بالرجال. إن وجود التمثيل في البلاد السورية مما تعافه النفوس الأبيّة...فيمثل على مرأى النــاظرين ويسمع المتفرجين أحوال العشق وما يجدونه من اللذة في طيب الوصل بعد الفراق فتطبــع في الذهن سطور الصبابة والجنون وتميل في النفس أنواع الغرام والشجون...."[٢].

وعلى الرغم مما عاناه القباني من جور وظلم، حتى من قبل أطفال الــشام الــذين لاحقــوه بالحجارة في كل مكان. لم يتراجع عن مشروعه النهضوي، ومعه فريق عمله من الــشبان الذين لاقوا ما لاقوه من أعيان دمشق ورجال الدين. لكن الشيخ سعيد الغبــرا يــنجح فـــي تحريض السلطان وخصوصاً عندما يوضح له أن هؤلاء يريــدون تغييــر الــبلاد والتمثــل بالغرب. فيأتي الشيخ سعيد الغبرا ويقرأ القرار الهمايوني علناً أمام أهل الشام.

---

[١]- عزيزة، محمد، الإسلام والمسرح، تر: رفيق الصبان، دار الهلال، القاهرة،١٩٧٠، ص ٦٢.

[٢]- ونوس، سعد الله، الأعمال الكاملة،مج١،سهرة مع أبي خليل القباني، ص٧٦٦

" الشيخ سعيد الغبرا: بأمر خليفة المسلمين.....أغلقوا هـذا المـاخور....حطمـوا المكـان ومزقوا كل ما فيه...أحرقوا هذه الدار، حتى تتطهر دمشق من بدعة التمثيل ونجاسـتها... شتتوا شملهم، واتبعوهم بالتحقير والإهانة! ارجموهم بالحجارة واللعنـات..امنعـوهم مـن تدنيس هذه المدينة مرة أخرى..."[1].

وهكذا انتهت تجربة القباني التي بدأت عبر مخاض صعب، فمزق هذا الألم التجربـة وهـي لازالت في الرحم. لكنها أسست ركيزة أولى لبناء فعل نهضوي فني وفكري، فـالفني الـذي وضع القباني مداميكه الأولى، والفكري الذي كان يشير إليه القباني من خلال عروضه التي حرضّت الشباب للاهتمام بقضاياهم الوطنية، والتحررية عبر تقديم فهمـين للتـاريخ، الأول يوضح الماضي البعيد الذي يتمثل في تصور الحاكم الفرد فاعلاً في الواقع، مؤثراً فيه، حتى وهو غائب. هذا ما نراه عند غانم الذي يخاف الوصال من قوت القلوب لأنها تخصّ الحاكم. أما الفهم الآخر يتوضح في وجود الطليعة المثقفة التي تكون فاعلة في الواقع مـؤثرة فيـه وهو فهم للتاريخ القريب.

" واستمرت المعركة بين المسرح والأجناس الأدبية من جهة والتزمت والعقليـة المتخلفـة والجامدة من جهة ثانية. وكانت هذه المعركة طويلة ولعلها مازالت مستمرة حتى يومنا هذا ولقد خاض التنويريون هذه المعركة بحماسة وكفاءة وكان منهم من يحـسّ أنـه مطالـب بالدفاع عن الجديد، ولعل سجالات هذه المعركة المتواصلة تشكل الجانب الحي مـن تراثنـا الثقافي المعاصر"[2].

- **(منمنمات تاريخية)*** **والرؤية الدقيقة لتجليات النضال التحرري**:

المسرحية تتحدث عن الفترة التاريخية التي توغل فيها جـيش تيمورلنـك فـي الأراضـي السورية وصولاً حتى أبواب دمشق، وهي تلقي الضوء على المواقف المتباينة حول الطرق الأكثر جدوى بالتعامل مع هذا الجيش الغازي. إذ يقسم الكاتب مسرحيته إلى ثلاثة فـصول، ويطلق اسماً لكل فصل من فصولها يبتدئ بـ المنمنمة، وتقسم كل منمنمة إلى عدة مـشاهد

---

[1]- المصدر السابق، ص٧٧٢

[2]- ونوس، سعد الله، في البحث عن مسرح عربي جديد، الحياة المسرحية، عدد٣٤-٣٥ ، وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٩٠، ص ٢٨ .

*- كتب سعد الله ونوس مسرحية منمنمات تاريخية عام ١٩٩٣،أخرجته الفنانة اللبنانية المخرجة نضال الأشقر عام ٢٠٠٥، وقدم على خشبة مسرح المدينة في بيروت في العام نفسه.

إذ يطلق اسم تفصيل بدلاً من مشهد، ويسمّي كل تفصيل باسمه. وبهذا يكون قد وضّح مفهوم المنمنمة من حيث الشكل.

وفي هذه المسرحية عدد من المستويات، فهناك شخصية المؤرخ القديم الذي يعرّف الوقائع التاريخية بشكل عام، حرباً كانت أم سلماً، ويصف حال المدينة في الحرب، وفي غير الحرب، ويستخدم توصيف نهر بردى في جريانه أو في شحّه حسب المناخ السائد في أثناء حصار دمشق.

المسرحية تحتوي كمّاً كبيراً من الشخصيات لكنها لا تمثل حالات فردية، وإنما تعكس كل شخصية إما فئة من الناس، أو مؤسسة من المؤسسات التي تقوم عليها المدينة. كما أن هذه الشخصيات التي يقدمها ونوس لا يطلقها بشكل كامل، بل يضع أمامها شخصيات أخرى من الفئة نفسها لكن تختلف مع الشخصيات الأولى التي تنتمي إلى الفئة نفسها في حساباتها وأفكارها وطموحاتها. ويتجاوز ذلك التشكيل في شخصيات رجال الدين، إذ لا يضع ونوس هذه الفئة في توصيف واحد، بل نراه يباين بين رجل دين وآخر، فمنهم من تعنيه مصالحه الشخصية على أي شيء حتى الوطن. ومنهم من يكون وسطاً بين مصالحه الشخصية ومصلحة البلاد – برهان الدين التاذلي – نموذجاً. ويقدم ونوس نموذجاً آخر لرجل دين متنور وواعٍ ومبدئي، ويدفع ثمن هذه المبادئ ويدعى جمال الدين الشرائجي. كما أن ونوس لا يرسم شخصية سلبية إلا ويضع معادلاً ومواجهاً لها في شخصية أخرى. فقد نرى مثلاً شخصية (مروان) الشاب الجبان، وما يعنيه من الدنيا السلامة والأمان بأي طريقة، ويقابلها ونوس في شخصية أخرى وهي(أحمد) شاب رافض للاستسلام لكنه متهور وغير مبدئي، وكذلك في شخصية(ابن خلدون) المتواطئة، بينما يقابله شهامة تابعه(شرف الدين)الذي يترك رفقة معلمه ابن خلدون عندما يدرك أنه قارب الخيانة في عزّ المحنة التي تعيشها دمشق من حربٍ وحصار.

كما أن ونوس يؤكد موضوع التضاد في المواقف إذ يعرض كل طرف من طرفي كل تفصيل وجهة نظره مما يجري من أحداث. وخصوصاً أن ونوس لا يرى الخطر في الجيوش الغازية فقط، بل يتلمس الخطر وبشكل دقيق من السلوكيات التي رصدها عبر الشخصيات التي تكون ضمن مدينة دمشق. فالمفكر المنحاز لقوة الغازي، والتاجر الذي يرفع الأسعار والشيخ الذي يشتري كميات كبيرة من المؤن، والسلطان الذي يترك المدينة والجيوش غنماً

بلا راع، خوفاً من تخلخل عرشه من شركس مصر، هؤلاء في نظر ونوس أشدّ خطورة من الجيش الغازي الذي يعلن نفسه غازياً وعدواً.

هذه رؤية عامة عن مسرحية(منمنمات تاريخية)التي تعدّ من أهم النصوص المسرحية في الوطن العربي التي تناولت التاريخ هكذا يراها محمود أمين العالم " لا أكاد أجد في تراثنا المسرحي المعاصر نموذجاً آخر ارتفع إلى هذا المستوى المسرحي الرائع لمسرحية(باب الفتوح) لمحمود دياب– وعياً عقلانياً بالتاريخ ونقداً إبداعياً له – مثل مسرحية منمنمات تاريخية لسعد الله ونوس، التي استأنف بها مرحلة جديدة متميزة من إبداعه المسرحي، والتي تضمّنت كذلك – فيما تضمّنت – رؤية نقدية لعالِم من العلماء ذوي المكانة الرفيعة في تراثنا الفكري هو عبد الرحمن بن خلدون"[1].

كما قالت فريدة النقاش عن هذا النص: " في مسرحية منمنمات تاريخية التي يكشف اسمها عن التجاور والتجادل والتكرار اللانهائي يقدم لنا سعد الله ونوس بذكاء وصدق واقتدار وإتقان هزيمة العرب في الحاضر باستدعائه الماضي بعد تفكيكه، وهو يستنبط مجموعة من القوانين التي تحكم البناء التراجيدي بإحالته إلى تفصيلات عادية تسخر منه حين تنقلب البطولة التراجيدية إلى ممارسة يومية"[2].

في هذا النص تأمّل ونوس مجموعة الإشكاليات التي وصلت إليها الحكومات العربية، والتي أثارها بقدر رائع من التراكيب وتعدد مستويات بناء النص، كما أن هذا النص هو إدانة لعصر ولبنية فكرية يتضاءل فيها إعمال العقل، وينطوي عقل الأمة على التعصب، والتبعية..فالكل(تتار)داخل نص سعد الله..جيش تيمور الغازي، وعساكر السلطان التي استباحت دمشق قبل التتار، وفقهاء دمشق الذين سلّموا المدينة بالأمان لتيمور...ويقول ونوس حول نصه:

" هذه المسرحية ليست تأريخاً، وإنما هي تأمّل فردي في التاريخ يطمح إلى التحول عبر المشاهدة والحوار إلى تأمل جماعي في التاريخ. ومن المؤكد أن هذا التأمل يتم الآن، وأني مغموس بكليتي في الحاضر، ولذا فمن الطبيعي أن يكون هناك حوار خفي بين(الآن)وبين المادة التاريخية التي نتأملها....إن الحوار الذي قصدته هو حوار بين وعي مرحلة

---

[1] **- العالم، محمود أمين، قراءة في مسرحية "منمنمات تاريخية" وفي الصورة التي رسمها لشخصية ابن خلدون، مجلة الطريق، العدد الأول، كانون الثاني - شباط، بيروت،١٩٩٦، ص ١٠٦.**

[2] **- ونوس، سعد الله، الأعمال الكاملة، مج ٣، قضايا وشهادات، ص ٧٤٦.**

تاريخية، تقدم بكل كثافتها وإشكالياتها ووقائعها في الزمن الذي تمت فيه، وبين وعي الواقع الراهن الذي يحيا فيه الكاتب والقارئ معاً"[1].

هكذا قدّم ونوس نصه المسرحي والذي اعتمد على فهم واعٍ للتاريخ، وتأمل هذا التاريخ في الحاضر عبر الغزو الصهيوني في حزيران عام ١٩٦٧، والاجتياح الإسرائيلي للبنان عام ١٩٨٢ ضمن أسلوب قد لا يختلف كثيراً حول ما قدمه في نصوصه السابقة التي تهدف إلى التسييس من خلال البعد التاريخي للمفهوم السياسي للمرحلة التاريخية.

" لم يكن أسلوب سعد الله في معالجة موضوع الاجتياح التيمورلنكي لدمشق في منمنمات تاريخية مختلفاً كثيراً عن أسلوبه في معالجة موضوع الحرب التي شنّتها إسرائيل على العرب في(حفلة سمر من أجل ٥ حزيران)أو أسلوبه في معالجة موضوع اجتياح فيل الملك لسكان المدينة في(الفيل يا ملك الزمان)أوفي معالجة الغزو الأجنبي لبغداد في(مغامرة رأس المملوك جابر)فالخطر يحدق في البلاد والعباد. وتيمورلنك وصل إلى مدينة حلب، وشنّع في رجالها ونسائها وأطفالها"[2].

وتوضح الصورة عبر النص ما حلّ بحلب وأهلها حين يأتي أحد الفارين من مدينة حلب والذي ترك وراءه مدينته دماراً على دمار، هي وأهلها.

" دلامة: نسألك عن حلب وتيمور

الحلبي: ضاعت حلب، ولم يبقَ فيها ما هو قائم إلا مئذنة من الجماجم"[3].

ولكي ندرس هذه المسرحية ونعطيها بعداً تحليلياً دقيقاً، سنتناول كل منمنمة على حدة وضمن تفصيلاتها بدقة. فهذه المسرحية اختزال للواقع العربي عبر تاريخه الحديث، فهي توضح طبيعة الصراع القائم بين العرب وإسرائيل، وبين الحكومات العربية ومواطنيها، وبين المواطنين الذين يتلمسون الخطر، ويقدمون أنفسهم وقوداً لهذا الخطر وبين الانتهازيين، والمحتكرين والمثقفين الذين تنكشف عوراتهم عندما يحيق الخطر في البلاد. فهذه المسرحية بموضوعها التاريخي هي بالحقيقة أكثر عصرنة من أي موضوع عصري أثاره المسرح العربي بعد سعد الله ونوس ومحمود دياب، إذ ينظر ونوس في هذا النص بعين إلى الماضي، أثناء الغزو التيمورلنكي على دمشق، وبالعين الأخرى إلى الحاضر

---

[1]- المصدر السابق، ص ٦٦٣ .

[2]- بصل، محمد اسماعيل، قراءة سيميائية في مسرح سعد الله ونوس، ص٢٩

[3]- ونوس، سعد الله، الأعمال الكاملة، مج٢، مسرحية منمنمات تاريخية، دار الآداب ،بيروت، ٢٠٠٤، ص٣٢٤.

المملوء بهزائمنا حكومات وشعوباً ضمن رؤية جدلية تجعلنا نتأمل حاضرنا، بل يرعبنا المستقبل إن لم نتخذ من التاريخ العبر.

- المنمنمة الأولى: الهزيمة(والكشف عن الخطاب الديني):

الخطر يهدد مدينة دمشق بينما نائبها يهمّ بالفرار ويترك الناس ضحية لتيمور وجنوده، بعدما سقطت مدينة حلب وحماة في يد تيمور الذي يزحف مع جيشه نحو دمشق والناس أصابها الرعب، ولا تدري ما يجب عليها أن تفعل. وهنا إدانة مباشرة للحكام والناس معاً، فالحكام لا يعتنون برعيتهم، ولا الرعية تسعى لتطوير وعيها.

"مؤرخ قديم: وفي ثامن عشره وصل الهاربون من حلب وحماة وأخبروا أن تيمورلنك متوجّه بعساكره إلى دمشق. وفي تاسع عشره همّ نائب الغيبة في دمشق بالفرار فوقف له العامة وأهل القبيبات ينتظرونه، فلما خرج، ضربوا بالمقاليع وسلّوا السيوف ونالوا منه فرجع إلى دار السعادة.وفي نهر بردى يجري الماء في غاية الضحالة وقد كثرت الضفادع فيه كثرة فاحشة"[1].

وكأن ونوس أراد من الطبيعة المتمثلة في نهر بردى أن تواكب تطور الأحداث التي ستطرأ على مدينة دمشق التي يتجمع في ساحاتها الناس، منهم من يستفسر، ومنهم من دبّت الحمية فيه، وخصوصاً بعد أن يعلن والي دمشق(نائب الغيبة)منع إشهار السلاح في وجه العدو، وتسلّم المدينة دون قتال، فيهبّ الشاب أحمد ويصطدم مع دلامة التاجر المحتكر والمستفيد من هذه الأوضاع، ويصل الصدام حدّ إشهار السلاح.

" دلامة: هذه شؤون خطيرة، ولا يجوز أن يخوض فيها إلاّ الكبار.

أحمد: بل يجب أن يخوض فيها الجميع .

دلامة: والله ما أفلحنا إذا صار كل واحد في هذه المدينة رأساً.

أحمد: والله ستضيع رؤوسنا، إذا بقي هذا النائب رأساً.

دلامة: ولكن أخبرنا من أنت؟

أحمد: أنا ابن الشاغور. قدوتي وشيخي برهان الدين التاذلي، فأخبر بما علمت"[2].

وتتكشف الأمور كل لحظة، فقد ندرك أن هناك الكثير من الناس يشتغلون عند أعيان دمشق ومشايخها، وهذا كشف للواقع الحالي. وبهذا ينقسم الناس إلى قسمين الأول يريد التسليم

---

[1]- المصدر السابق، ص٣٢٢

[2]- المصدر السابق، ص ٣٢٣-٣٢٤

متمثلاً بنائب الغيبة وأتباعه. والثاني يريد المقاومة والدفاع متمثلاً ببرهان الدين التاذلي، ويبدأ الصراع، بينما التاذلي يذهب ليعقد اتفاقاً بالدفاع عن دمشق مع أميرها عز الدين آزدار وهذا اختراق لفضاء جديد منفصل عن فضاء مدينة دمشق. فآزدار يمثل المؤسسة العسكرية، و فضاؤها المكاني هو حدود قلعة دمشق، وترتبط بفضاء عام متمثلاً في مصر(فضاء السلطة)، لكن آزدار يخاف أن يكون بذلك تجاوز حدود السلطان من جهة وقد خالف فضاء التاذلي(دمشق)الذي يتمثل بالعلماء الذين يمثلون فكر التاذلي وفضاءه. فينفي التاذلي التخويف، ويتفق مع آزدار على تحصين دمشق كفضاء واحد وتحت عنوان واحد هو المقاومة، إذ يأمر آزدار بإغلاق أبواب دمشق وتحصين المدينة. حيث يسمع صوت المنادي ينادي على المقاومة والجهاد.

" المنادي: يا أهل الشام...يرسم نائب القلعة ويأمر..من يهرب ينهب. والمدينة تحصن وتحفظ..ومن أراد سلاحاً أعطاه الأمير سلاحاً....."[1].

لكن العلماء الذين اجتمعوا في الجامع الأموي يتشاورون في شؤون المقاومة والدفاع عن دمشق. إذ تتمظهر هذه المقاومة بالدفاع عن المصالح الشخصية. فابن مفلح يملك أراضي خارج السور، فهو لا يرضى بإقرار المقاومة إلا بعد أن يعدهم التاذلي بحماية أملاكهم خارج المدينة وداخلها، وهنا يكشف ونوس وبجرأة المصلحة الشخصية التي تتمظهر بالدين، إذ يلتقي التاجر والمرابي دلامة هؤلاء العلماء، كما تتم محاكمة جمال الدين الشرائجي الرجل التنويري، في هذا الاجتماع الذي يكون ضحية العلماء لحماية أطماعهم الشخصية، ومجالاً للمقامرة بينهم وبين التاذلي.

" جمال الدين: وما قضيتي؟

ابن النابلسي: الكفر والزندقة. أيها العلماء..أخبرني شاهد عدل أن هذا الملحد يخوض في القدر، ويتعاطى مقالات الكفار والزندقة.

ابن مفلح: القدر مجوس هذه الأمة.

التاذلي: أتخوض في القدر يا ابن الشرائجي؟

جمال الدين: ما وهبنا الله العقل إلا لكي نفكر ونتأمل ونعتبر. قال سبحانه وتعالى(فاعتبروا يا أولي الأبصار)"[2].

---

[1]- المصدر السابق، ص٣٣٤

[2]- المصدر السابق، ص ٣٣٨ .

فبإلغاء دور الشرائجي بالمقاومة يتوضح الشرخ في تعزيز انفصال المقاومة عبر رجال الدين، فالشرائجي يمثل العقلانية الدينية، والتي تمتلك القدرة على المحاكمة ووضع أسس دقيقة لطبيعة المقاومة ويختم الشرائجي كلامه قبل أن يساق إلى السجن وتحرق كتبه في صحن الجامع الأموي.

" جمال الدين: ما أتعس حالنا إذا كان علماء الأمة يسمّون الاجتهاد والعلم كفراً !!"[1]

وهنا يوضح ونوس كيفية إقصاء أصحاب العقول النيّرة عن إمكانية أخذ القرار، بينما يتفرد المنتهزون من رجال الدين، وأصحاب الجاه والمال موقعاً يمكنهم من اتخاذ أي قرار يخدم مصالحهم فقط. وبذلك يكون اجتياح دمشق من قبل علماء الدين متزامناً مع اجتياح جسد ابنة الحلبي الصغيرة من قبل دلامة الذي يرمي بذرة تسليم المدينة مع ابن مفلح حين يقول له: " هي فكرتي..وهي فكرتك أيضاً. ليس ابن مفلح من تدير رأسه المواكب وجعجعة العراضات"[2].

ويقع التاذلي في مجموعة من التناقضات كانغلاقه على ذاته، والازدواجية التي يعيشها في داخله بين رأيه، وإدراكه برأي العلماء المتخاذلين حول موضوع المقاومة، وإحساسه بالندم حول عزل الشرائجي من فضاء المدينة المقاوم، كما يعيش تناقضاً آخر مع أمير القلعة آزدار الذي يعزل أيضاً محمد بن أبي الطيب من المقاومة، ويعدّه خطراً عليه، ويتهمه بالخيانة.

"محمد: ألست من البلد وناسها؟

آزدار: لا يسلّح المرء أعداءه.

محمد: سامح الله الأمير. أتساوينا بالأعداء ؟ في الملمات ينسى الأهل ما يفرق بينهم ولا يبقى إلا حنين الدم للدم.

آزدار: وأين كان حنين الدم للدم حين جاهرت بعداوتك للسلطان، وأيدت متآمراً أشعل فتنة وأراد أن يغتصب السلطة؟ "[3].

فالعقلية العسكرية التي تسيطر على آزدار الذي يعدّ أن الولاء للسلطان هو جزء من المقاومة. فالسلطان هو المدينة، والمدينة هي دمشق، وابن أبي الطيب ينتمي لهذه المدينة الذي يشكل خطراً عليها، وهذا يعني أنه يشكل خطراً على السلطان، هذا هو الفهم العسكري

---

[1]- المصدر السابق، ص ٣٤١ .

[2]- المصدر السابق، ص٣٤٥.

[3]- المصدر السابق، ص ٣٥٢ .

لمفهوم القتال، وهناك تفريق واضح بين القتال والمقاومة. فآزدار الذي يبدي هذا الــرفض ويعدّ ابن أبي الطيب فضاء مستحدثاً، خرج من فضاء دمشق فضاء المقاومة وآزدار غيــر مقتنع بهذا الفضاء المستحدث الذي هو جزء مهمّ من الشرط التاريخي للمقاومــة التــي لا يقبل بها آزدار.

" آزدار: هؤلاء أفسدت قلوبهم الدسائس ولا خير فيهم...لقد نشأت وتربيت علــى الــولاء والواجب...وخلال حياتي التي قاربت الآن عل نهايتها، رأيت كثيراً، وتقلّب الحظ بي مراراً. ومع هذا ظلت هاتان القيمتان كإيماني بديني لا تعدو عليهما قيمة أخرى. ما الذي وصل بنا إلى هنا..إنه جشع الأمراء، وتقلب ولائهم. ولولا هذا الوضع لبادرنا تيمور قبــل أن يعبــر الفرات بدلاً من انتظاره كالنساء في قلاعنا ومدننا"[1].

فآزدار لا ينتمي إلى المدينة بكونه مملوكاً. فنراه لا يفرّق بين ابن هذه المدينة الــذي يريــد الدفاع عنها، وبين من يتصارع على مناصب هذه المدينة، لذا ومن دون قصد يعطّل نــصف مقدرات المدينة، فبذلك تتضح تناقضات المقاومة، ويقابل التاذلي آزدار ويعطيه مــا ادخــره كي يعطيه لابنته من بعد أن يستشهد لأنه اتخذ قرار المقاومة.

" آزدار: سنقدم للسلطان مدينة كالحصن المنيع.

التاذلي: تعبنا ونلنا أيها الأمير.

آزدار: لا فضل لمن يؤدي واجبه

التاذلي: ما أحلى تواضعك أيها الأمير! في هذا الزمن المشوش أداء الواجب مأثرة عظيمــة. والآن لدّي هاجس شخصي أريدك أن تريحني منه. لا أحد يعلم كيف تدور الأحــداث. لــدّي امرأة وابنة، وفي هذا الصندوق وفر عمري كله، سأودع الصندوق لديك، وإذا ما كتــب الله لي الشهادة، فإني أرجو أن تصون امرأتي وابنتي كما تصون أهلك"[2].

ويستقبل التاذلي ابن خلدون في بيته، فالتاذلي أيقن جازماً أن ابن خلــدون ينتمــي إلــى فضائه لكن ابن خلدون يبدي نقيض ما جزم به التاذلي. كما أن مروان الذي يعمــل حائكــاً، يتململ من سلوك جنود السلطان الذين يجتاحون الفضاء الاقتصادي، قبل اجتيــاح تيمــور، وهم مكلفون بالدفاع عن المدينة، لا لاستباحتها، فيغيّر مــروان مواقفــه، ويتــرك ســلاح المقاومة احتجاجاً على ما يفعله عسكر السلطان. بهذا يتعمق التناقض في فضاء المقاومــة.

---

[1]- المصدر السابق، ص٣٥٤

[2]- المصدر السابق، ص ٣٥٥

وتبدأ الفضاءات بالتخلخل وخصوصاً عندما يتم اختراق الفضاء الاجتماعي المغلق، فإبراهيم الملكاوي الذي وشى بالشرائجي وأدخله السجن، هو اتفاق مبرم بين الملكاوي وعشيقته زوجة الشرائجي. فهذه الخيانة التي تعرض لها الشرائجي تعمق الشرخ بينه وبين فضائه الذاتي. وفي موقعة يلبغا ينهزم عسكر السلطان أمام جيوش تيمورلنك.

" مؤرخ قديم : وفي تاسع عشره حصلت وقعة كبيرة بين العسكرين واندحر عساكر السلطان حتى قبة يلبغا.....وقتل في ذلك اليوم خلائق من العوام والفرسان ما لا يعلم عددهم إلا الله"[1].

يستدعي السلطان كلاً من آزدار والتاذلي ليعلمهم قرار الانسحاب إلى مصر خوفاً على عرشه المهدد من قبل الشركس، فتغدو دمشق فضاءً منقطعاً عن مصر، ويعلن القاضي المالكي عزل السلطان، وفي حضرته.

" التاذلي: إن سلطاناً لا يحمي بلاده وعباده يفقد شرعيته.

الحاجب: أتخوض في شرعية السلطان ؟! والله لو كان الوقت غير هذا الوقت لوسطتك بسيفي. ومن أنت أيها العجوز المخرّف حتى تقرر شرعية السلاطين؟

التاذلي: لو أن هذا السلطان يتمتع بالشرعية لما أصابكم الهلع، لأن طامعاً خسيساً تآمر عليه. لو أن هذا السلطان يتمتع بالشرعية لما ترك بلاده نهباً للعدو، وفرّ في الليل شوقاً إلى قصره وكرسيه"[2].

فقد نرى الحاجب الذي يتكلم وكأنه السلطان، كان وجوده دلالة على غربة السلطان وانفصال هذا السلطان عن بنية السلطة، فالحاجب هو أداة الوصل بين الفضاءين، فضاء السلطة،(السلطان)وفضاء المدينة(دمشق). وهذا ما يدلل على التباعد بين رأي السلطة في المواجهة والمقاومة، والتي تمثلت بهروب السلطان إلى مصر وبين رأي المدينة في الصمود والمقاومة، والتي تمثلت في إصرار التاذلي على المقاومة. وعندما يعزل التاذلي السلطان، هنا يؤكد ونوس انفصال الفضاءين، إذ يرحل السلطان ويقرر التاذلي وآزدار المقاومة.

" التاذلي: أيها الناس...أنتم اليوم بلا سلطان. هرب السلطان، وتركنا نواجه وحدنا هذا الكافر الجبار تيمورلنك.....وأقول لكم الحق..لو كنا غير ما نحن عليه لكان لنا سلطان جدير

---

[1]- المصدر السابق، ص٣٧٣

[2]- المصدر السابق، ص ٣٧٦ – ٣٧٧ .

بالسلطنة..........ولكني أريد أن أخلص ذمتي، وأن أعترف لكم بما اقترفتــه نفــسي مــن الهوان، وما تتحمله من فساد الأحوال. في زمن ليس ببعيد كان العلماء والفقهاء في مقدمة أهل الحل والعقد. ولكن الدنيا زينة وفتنة..........ورحنا نتوسل الأسباب لكي نــصل إلــى المناصب. لم نتورع عن الحطّة وهــدر الكرامــة، ولــم نترفــع عــن الرشــوة وشــراء العامة.....وأنا نفسي أيها الناس.....رشوت وتزلفت لكي أحــصل علــى منــصب قاضــي القضاة.......الآن وأنا أتأهب للشهادة، يمكنني أن أستردّ قوتي وأعلن، أنا القاضي المالكي، عزل السلطان، وتلك الطغمة من الأمراء الذين ينتهكون الحقوق ويتسلطون على العباد.أيها الناس...سأنوي الآن، وسأصلي على نفسي صلاة الغائب. ومن شاء منكم فليتبعني. ولــيس أمامنا والله إلا المصابرة والقتال"[1].

وتنفصل الفضاءات وتتخلخل ويتكون فضاء آخر هو فضاء القلعة وأميرها الــذي لا ينتمــي إلى المدينة. ويموت التاذلي وتنفصل فضاءات البلدان وتبتعد بعد عودة السلطان إلى مصر. وهذه مؤشرات في غاية الخطورة، لفشل فعل المقاومة، بعد هذا التفكك الذي أصاب جــسد الأمة، وجسد أفرادها، فالمدينة المتناقضة، أفرزت بالضرورة مقاومة متناقضة.

"أما التاذلي، رغم ما أظهر من بطولة وحماس وإقدام، فإن المحرّض الإيديولوجي لحركتــه لم يكن على قدر مسؤولية تحمل أعباء النضال الوطني، فالرؤية التــي كلفتــه بالاضــطلاع بوظيفة الثائر الشجاع لم تكن واقعية في حد ذاتها، فكيف يمكن لبطل أن يعالج الواقع برؤية غيبية؟"[2]

إن الرموز التي استخدمها ونوس في هذه المنمنمة هي بذاتها تكشف مدلولاتها. فقد كان الاجتياح الإسرائيلي عام١٩٨٢على لبنان حاضراً وبقوة في هذه المنمنمة، وكانت المقاومة اللبنانية والفلسطينية تتوضح عبر ترجحها حسب آراء قياداتهــا، وتتنــاقض الآراء حينهــا وكانت أيضاً الزعامات السياسية والدينية تتناحر بينما الدبابات الإسرائيلية في وسط بيروت وتحلّ الهزيمة بخروج المقاومة، لكنها تعود وبقــوة كمــا ســنرى. " وإذا كــان الاجتيــاح الأول(اجتياح تيمورلنك)والمعلن عنه في كلام المــؤرخ القــديم، هــو الحــدث الجــوهري

---

[1] - المصدر السابق، ص١٧٩ ـ ٣٨٠

[2]- بصل، محمد اسماعيل، منمنمات تاريخية لونوس رؤية جديدة لقراءة التاريخ، الحياة المسرحية،عدد٤٥، دمشق، ١٩٩٨، ص٨٨.

والمباشر، فإن هذا الاجتياح ما هو إلا المحرض، أو لنقل الكاشف عن اجتياحات أخرى كثيرة قديمة وحديثة، خارجية وداخلية، دينية وسلطوية، حربية ونفسية جنسية وأخلاقية"[1].

فالهزيمة أمام التتار تتضمن مجموعة من الأسباب التي كشفها ونوس عبر فضاءات النص الذي كشف فضاء المدينة– دمشق– وقد يتسع هذا الفضاء ليشمل المدن والدول أيضاً لكن هذا الكشف الذي وضح عبر النص كان كشفاً لمجموعة العلاقات التي ساد فيها الرياء والنفاق، والفساد بكل أشكاله، ولم تكن جيوش التتار هي سبب الهزيمة وحدها. ففي فضاء المدينة تيارات ظلامية كانت متحالفة بشكل مباشر أو غير مباشر مع الغزاة حتى وقعت هذه الهزيمة.

– المنمنمة الثانية: محنة العلم (والكشف عن الخطاب الثقافي)

وبموت التاذلي، يتنفس العلماء الصعداء. ويتسلم دلامة التاجر مقاليد أهل القرار. يجتمع دلامة مع العلماء في مكان لا يحدده النص، وعدم التحديد الذي يعمق ونوس فيه المفهوم الدلالي للفضاء، هو فضاء الحاجات الشخصية والمناصب، هو فضاء مصلحي سلطوي إذ يتسع هذا الفضاء ليتصل بفضاء تيمورلنك من خلال حالات تفاوضية. فيتم الاختلاط بأغلب فضاءات هذا التفصيل. دلامة فضاؤه السوق، بينما العلماء والمشايخ فضاؤهم الجامع، يلتقي الفضاءان في فضاء التسليم، ويتقاطع فضاء التسليم مع فضاء تيمورلنك الذي يعبر به إلى فضاء المدينة – دمشق – التي تتوسع فيها فضاءات المصالح حتى تصل إلى المدرسة العادلية مكان إقامة ابن خلدون وشرف الدين، بعد موت التاذلي. إذ سيستقبل العلماء للتباحث في آخر مستجدات الأحداث.

" شرف الدين: صار المكان لائقاً لاستقبال العلماء والأعيان

ابن خلدون:(يتريث فترة قبل أن يرفع رأسه) العلماء والأعيان يقبلون عليّ لا على المكان"[2].

يتطابق رأي ابن خلدون مع رأي العلماء حول تسليم مدينة دمشق لتيمورلنك، وهنا يتحدد فضاء ابن خلدون الجديد الذي يسعى خلال وجوده في دمشق إلى إيجاد هذا الفضاء، وهو فضاء التسليم الذي يلتقي فضاء العلماء، فيقررون التسليم، ويرسلون ابن مفلح مع وفد من العلماء والأعيان للتفاوض مع تيمور لكن آزدار يرفض تسليم القلعة، وهكذا تصبح القلعة

---

[1]- بصل، محمد اسماعيل، قراءة سيميائية في مسرح سعد الله ونوس، ص٣٤

[2]- ونوس، سعد الله، الأعمال الكاملة، مج٢، مسرحية منمنمات تاريخية، ص٣٩٢.

منفصلة عن فضاء دمشق، ويضيق فضاء المقاومة. فيقترح شهاب الدين على آزدار أن يجتاح فضاء المدينة، لكن آزدار يخاف اشتعال فتنة حين يتجرأ على علماء الدين. على الرغم من قناعته بأن معظم أهل مدينة دمشق لا يريدون الاستسلام.

" آزدار: ومع هذا فإن الأهواء متضاربة والأفكار مشوشة، والمس بالعلماء والأعيان قد يشعل لنا فتنة تحرقنا جميعاً.

شهاب الدين: ربما واجهتنا حوادث متفرقة ولكن لن تنشب فتنة.

آزدار: لن أفرق رجالي الموثوقين وأبعثرهم في فوضى المدينة...افرض أن بعض الأحياء قاومت، أو أن الأعيان حرّضوا الأتباع، وجندوا الزعّار والسفهاء، ورجالنا عددهم قليل والمدينة تتوزعهم وتفكّ اللحمة بينهم..

شهاب الدين: المدينة هي ظهرنا، وما فيها من السلاح والرجال سيضاعف صمودنا.

آزدار: وإن ضاع رجالنا ولم نكسب المدينة؟ لا..لن أجازف بالقلعة.

شهاب الدين: أخشى أن تندم بعد فوات الأوان.

آزدار: بما كتب علينا أن تكون هذه القلعة الحصن الأخير الذي يقاوم تيمور، ويقول له لا"[1].

آزدار يقبل بكل من ينضم إلى قلعة دمشق للمقاومة، ولكنه يغلق الأبواب ولا يفتحها وبذلك يجعل محدودية لفضاء القلعة، فتصبح فاصلاً بين فضاء تيمور وفضاء المدينة لكن المدينة تنقسم على بعضها فالعلماء والأعيان يريدون التسليم بينما العامة ترفض ويتأتى عن ذلك بأن فضاء التسليم غير متجانس وقلق. وخصوصاً حين يقرر ابن خلدون الذهاب إلى تيمورلنك وحيداً، بذلك يخرق فضاء التسليم ويزيده انقساماً. ويصف لقاءه بتيمور" وجدت بطانة تيمور عند الباب....فحييتهم وحيوني وفديتهم وفدوني وقدم لي شاه ملك مركوباً، وبعث معي من بطانة السلطان من أوصلني إليه. فلما وقفت بالباب خرج الإذن بإجلاسي في خيمة هناك تجاور خيمة جلوسه، ثم زيد بالتعريف باسمي أني القاضي المالكي المغربي، فاستدعاني، ودخلت عليه بخيمة جلوسه، متكئاً على مرفقه، وصحاف الطعام تمر بين يديه، يشير بها إلى عصب المغل جلوساً حلقاً حلقاً. فلما دخلت عليه فاتحته بالسلام، وأوميت إيماءة الخضوع، فرفع رأسه، ومد يده إليّ فقبلتها، وأشار في الجلوس فجلست حيث

---

[1] - المصدر السابق، ص٣٩٨-٣٩٩.

انتهيت، ثم استدعى من بطانته الفقيه عبد الجبار النعمان من فقهاء الحنفية بخوارزم فأقعده يترجم بيننا"[1].

لا ينتمي ابن خلدون إلى دمشق لكنه فاعل في فضاء تسليم المدينة ومؤثّر فهو الذي يدرك التناقضات التي تحلّ بفضاء مدينة دمشق من خلال مفهومه للاضمحلال، هذه التناقضات تؤدي بالضرورة إلى الهزيمة، وبذلك يلغي فضاء المقاومة، فالمقاومة جزء من المدينة والمدينة تعمها التناقضات، وبذلك يكون فضاء المقاومة متناقضاً أيضاً، والتناقض يلغي الفضاء، فهو لا يقرّ بالمقاومة.

" ابن خلدون: ما الخبر

شرف الدين: الناس يتشاجرون في الجامع الأموي، والغالبية ليست مع التسليم.

ابن خلدون: هذا خبر مقلق. أخشى أن يتوهم تيمور أن لي يداً في هذا الانقسام. يجب أن نبادر إلى الخروج من المدينة مع السحر"[2].

ويلح شرف الدين على ابن خلدون أن يغيّر رأيه في الذهاب إلى تيمورلنك محاولاً تقليص فضاء التسليم، فينهره، لكن ابن خلدون يدفع فضاء التسليم إلى أقصاه، فيشرح له كيف يدفع الليل كي يأتي الفجر، ويلتقي تيمور. لكن تلميذه شرف الدين يتمناه لو سافر مع السلطان ولا يراه يذهب إلى هذا الطاغية تيمورلنك.

" شرف الدين: لماذا لم تسافر مع السلطان يا سيدي

ابن خلدون: لا أريد أن أتورط في فتنة بين السلطان وأمرائه.(تغيب عيناه في تأمل شارد) وهناك سبب آخر. طوال حياتي، وأنا أعاشر وأخدم أمراء ناقصين، لا تتوفر لهم من شروط الإمارة أو الملك إلا أقلها..والآن، تتوافر الفرصة كي ألتقي الملك على الطبيعة، فهل أضيعها؟! ولكن إذا ساورته الظنون والريب، فقد هلكت"[3].

ويذهب ابن خلدون إلى تيمور وحده، منفصلاً عن فضاء دمشق. ويسلم العلماء والأعيان دمشق إلى تيمور، وعامة الشعب ترضخ لهذا التسليم متذرعة هذه العامة بأن الهزيمة لا محالة آتية فلمَ المقاومة؟

---

[1]- ابن خلدون، التعريف بابن خلدون، ورحلته غرباً وشرقاً، دار الكتاب اللبناني - دار الكتاب المصري، بيروت، ١٩٧٩، ص ٤٠٩-٤١٠.

[2]- ونوس، سعد الله، الأعمال الكاملة، مج٢، مسرحية منمنمات تاريخية، ص ٤٠٢ .

[3]- المصدر السابق، ص ٤٠٧.

وبذلك يوضح ونوس ضحالة العامة، وأفقها الضيق، وانفعالاتها الارتجالية، التي لا ترتكز على فكر مقاوم. وتوسط العلماء والأعيان تيمور أن يأخذ المدينة مقابل الأمان، فيطلب مقابل أمانه ألف ألف دينار من أهل دمشق ويمتدّ فضاء تيمور ويتسع ليتجاوز دمشق، فهو فضاء المحتل، بينما ابن خلدون الذي يصف لتيمور دروب المغرب ومسالكه ليمكنه من معرفة طرقها كي يغزوها، لكن تيمورلنك يرفض قائلاً: " لا يقنعني هذا، وأحبّ أن تكتب لي بلاد المغرب كلها، أقاصيها وأدانيها، وجباله وأنهاره، وقراه وأمصاره حتى لكأني أشاهده، فقلت: يحصل ذلك بسعادتك، وكتبت له بعد انصرافي من المجلس لما طلب من ذلك"[1].

و يتفاخر أمام تلميذه شرف الدين وهو يصف له رحلته إلى ملك الدنيا تيمور، فيقول مجيباً على سؤال من تيمور عن سبب قدومه:

"فقلت: هناك أمران: الأول إنك سلطان العالم، وملك الدنيا، وما أعتقد أنه ظهر في الخليقة منذ آدم لهذا العهد ملك مثلك، ولست ممن يقول في الأمور بانجراف فإني من أهل العلم....."[2]

لكن شرف الدين يقرر الانضمام إلى المقاومة، ويذهب إلى قلعة دمشق وبذلك يتوضح فضاء ابن خلدون، فيغدو أكثر شخصانية، وبلقائه تيمور يتوسع انتماؤه أكثر فيلتقي فضاؤه فضاء تيمور تماماً، لذا يتركه شرف الدين، الذي سينتمي إلى فضاء المقاومة الذي أصبح أكثر ضيقاً، حدوده القلعة، أما المدينة فقد غدت فضاء مستباحاً لتيمور.

" شرف الدين: إنك تجعلني أخاف من العلم.......هذا العلم الذي لا يبالي بالأنين، والذي يحتقر الدموع، ويتورط بالخيانة دون وسواس. هذا العلم يا سيدي لا نحتاجه، ولا يلهمنا إلا الأسى والخوف.

ابن خلدون : متى تدرك أيها الشاب أن العلم هو العلم، وأن النعوت وتحيزات الأخلاق تفسد العلم، وتملؤه بالضلالات؟

شرف الدين: لا أريد علماً هو العلم إذا كان لا يشغله مصير وطني، وشعبي، ومستقبلي. أعتقد يا سيدي أن علينا أن نفترق..ما تعلمته منك كثير، وإني أعترف لك بالجميل، ولكني أعتقد أن عليّ أن أسلك طريقاً أخرى في هذه الحياة"[3].

---

[1]- ابن خلدون، التعريف بابن خلدون، ورحلته غرباً وشرقاً، دار الكتاب اللبناني- دار الكتاب المصري، بيروت، ١٩٧٩، ص٤١

[2]- المصدر السابق، ص٤١٤

[3]- ونوس، سعد الله، الأعمال الكاملة، مج٢، مسرحية منمنمات تاريخية، ص٤١٧.

يقدم ونوس في هذه المنمنمة انتهازية المثقف، ويجعل لهذه الانتهازية مجموعة من الأسس فالمثقف إذا أراد أن ينحرف وينتهز، يسلك طرقاً مختلفة عن بقية الناس، و يسخّر ثقافتــه، للوصول إلى هدفه. "وحين قدم إلى تيمورلنك بصفته القاضي المــالكي المغربــي، وتحايــل بطلب منه موجزاً جغرافياً عن أقاليم ومدن المغرب"[1].

وكأن ونوس يريد أن يشير إلى بعض المثقفين الذين أسهموا في التطبيع مــع إســرائيل، وهذه حالة كشف أرادها ونوس واعياً لها ومدركها بشكل يرسم أسس ذاك المثقــف الــذي يبرر لفعله الشنيع، دون أن يرفّ له جفن. وكأن ابن خلدون قد أدرك في تلك الحقبــة مــن التاريخ، أننا نحن الآن، لا نمتلك وعياً تاريخياً ولا نعرف كيف نبحث في ثنايا أصنامنا، عــن بقايا غدر وخيانة. ويوضح ونوس ذلك في نهاية المنمنمة الثانية حين يباعد ابــن خلــدون بينه وبين دوره.

"ابن خلدون: (مباعداً بينه وبين دوره)لن يذكر التاريخ إلا العلم الذي أبدعته، والكتاب الذي وضعته، أما هذه الأحداث والمواقف العابرة، فلن يذكرها أو يهتم بها إلا موســوس مثلــك، ومثل كاتب هذه الرواية"[2].

"وهل يقتضي الحياد من ابن خلدون أن يذهب إلى تيمورلنك ويقبّل يده ويسلّمه المــصحف والسجادة والقصيدة، ثم يصف له بلاد المغرب ليستبيحها هذا التتاري كما استباح غيرها"[3].

– المنمنمة الثالثة: أمير القلعة(والبحث في مفهوم الهزيمة):

في هذه المنمنمة يستباح فضاء المدينة، ويتشكل في هذا الفضاء اختراقات لم تعهدها دمشق من قبل فيراق الخمر على منابر الجوامع، و تقصف بنات الهوى بأجسادهن فــي ســاحات المساجد فالأمان الذي أراده علماء المسلمين اتضح بوجود التتار في فضاء الجامع الأمــوي وأثناء خطبة الجمعة، إذ يقف ابن العز يخطب بالناس، فيختلط التتار بالمصلين، بينما ابــن العز يدعو الله أن يبارك سلطانه محمود قان التتاري، سلطان دمشق.

---

[1]- الجابري، محمد عابد، التراث والحداثة دراسات ومناقشات، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط١، ١٩٩١، ص ١١٣.

[2]- ونوس، سعد الله، الأعمال الكاملة، مج٢، مسرحية منمنمات تاريخية، ص ٤١٨ .

[3]- بصل، محمد اسماعيل ، قراءة سيميائية في مسرح سعد الله ونوس، ص٤٠ .

" ابن العز: اللهم اجعل التوفيق حليفه كيفما اتجه، وكيفما سارت خطاه، اللهم وسع ملكـــه واجعل المشرق والمغرب بستانه. اللهم أضعف أعداءه وبدّد عزيمة من يقاومه. اللهم ثبّــت أمر ولي العهد محمد بن تيمور"[1]

أما القلعة التي أصبحت حدّاً بين فضاء المقاومة، وفضاء تيمورلنك، ففيها عدد من الجرحى إذ نرى النساء وقد تجاوزن فضاءهن التقليدي، وهن يداوين الجرحى، حيث تــصبح قلعــة دمشق فضاء مقاوماً وبشكل غير تقليدي. فتصرّح سعاد بحبها لشرف الدين، وتقصّ عليــه حلماً ينقلنا إلى فضاءات حصار بيروت عام ١٩٨٢

" سعاد.....رأيت البارحة مناماً غريباً كنت في مدينة ساحلية. لعلها طــرابلس أو بيــروت. وكنا محاصرين كحالنا هنا، ولكن الوقت صيف، والشمس ساطعة وحارة. ورأيــت طيــوراً غريبة تحلق فوقنا، طيوراً لها هدير كأنها من فضة أو حديد. وكانت ترمي فوقنا كتلاً نارية مرعبة..."[2]

في حلم سعاد يتحدد الزمان والمكان ليظهر الفضاء الواقعي للمقاومة فــي بيــروت أثنــاء الحصار وتتحدد الجغرافيا التي انتهكها العرب وإسرائيل معاً، وهذا ما يؤكده شــرف الــدين حين يقول:

" أيمكن أن تتهاوى الأمة إلى هذا الدرك من التبلد والخذلان؟ من العــار أن تتحمــل هــذه القلعة الوحيدة كرامة أمة تترامى على قارتين"[3].

ويهدد تيمورلنك العلماء بدخول دمشق ويحاصر القلعة من الداخل ولا يمنع عــسكره مــن نهب المدينة، ويرفض آزدار التسليم ويعدّ القلعة هي الفضاء المحدد للمقاومــة، وأن هــذا الفضاء الذي يمنع تيمور من تدمير دمشق، لكــن آزدار دائمــاً ولاؤه للــسلطان لا للأمــة ويتضح ذلك من خلال حواره مع محمد بن أبي الطيب الــذي يعلــن ديكتاتوريــة الــسلطة العسكرية ويحمل التقاليد العسكرية التي تربى خلالها على الــولاء والطاعــة، فــلا يطلــق السجناء، ولا يثق بمن وقفوا في وجه السلطان يوماً، ويعدّ الخروج عن هذا الفضاء، هــو الخروج عن طاعة السلطان، إذ نراه يختلف مع شهاب الدين، الــذي يــرى أن المعطيــات الجديدة خلقت فضاءات مختلفة، والتمسك بتلك الفضاءات يضرّ بالمقاومة والصمود.

---

[1]- ونوس، سعد الله، الأعمال الكاملة، مج٢،مسرحية منمنمات تاريخية، ص٤٢٢.
[2]- المصدر السابق، ص٤٣٦.
[3]- المصدر السابق، ص ، ٤٣٦

" شهاب الدين: أرجو أن يتسع صدر الأمير، وأن يقبل اختلافنا في هذه المسألة. طبعاً كلانا يقاتل دفاعاً عن شرف هذه الأمة. ولكن يحق لي أن أحلم بأن نظاماً جديداً سيولد من مخاض هذه المحنة.

آزدار: لا يدري أي منا ما الذي سيولد من هذه المحنة. ولكن لا أتخيل أن يقاتل المرء من أجل دولة في الغيب. إني أقاتل من أجل الدولة التي أنتمي إليها. الدولة التي أعطتني مركزي، وحددت لي مسؤوليتي.

شهاب الدين: ليكن...لا يهم اختلافنا. كم كان يود المرء لو أن هذه الدولة وهذا النظام يستحقان قتالاً.

آزدار: هذه شكوك خطيرة قد تؤدي إلى التخاذل؟

شهاب الدين: لا...إن الأمة شيء وإن الدولة أو النظام شيء آخر. إني أستغلّ رحابة صدرك، وأصارحك أيها الأمير أني أقاتل من أجل الأمة لا من أجل دولتها أونظامها.

آزدار: أخشى يا شهاب الدين أن يأتي وقت أتلفت فيه فلا أجدك إلى جواري"[١].

فهل يكون الحلم، وهل يمكن للحلم أن يكون فضاء؟ ففضاءات الأحلام لا تتكون وهذا ما أراد قوله آزدار لشهاب الدين، على الرغم من اعتراف آزدار بأنه أخطأ حين يقول: "أحببت قدرتك على الحلم، ورغبتك في المجازفة، وأرجو ألا تنسب ترددي وأخطائي إلى الضعف أو إلى الحسابات الصغيرة"[٢].

ولو أنعمنا النظر في هذا النص نجد أنّ ونوس قدّم مستويات متعددة ومتباينة، على مستوى الحدث المسرحي، والمكان، والشخصيات، واختراق التاريخ وصولاً إلى الحاضر، وقراءته قراءة دقيقة. " ثمة أكثر من مستوى فيما يتعلق بأحداث المسرحية، فهناك المستوى الذي يُقدم عن طريق المؤرخ القديم الموكل إليه مهمة التعريف بالوقائع التاريخية سواء المتعلقة برصد مراحل القتال أو بحالة سكان المدينة المتأثرة بتتابع وقائع الصراع، كما وتلحظ شخصية المؤرخ القديم حالة المناخ السائد والمرافقة للأحداث، وكذلك وضع نهر بردى في محاولة للربط بين الحالات المتعددة التي يمر بها النهر وما يقابلها من تطورات على صعيد المواجهة وأيضاً على صعيد الوضع العام في المدينة"[٣].

---

[١]- المصدر السابق، ص٤٢٨

[٢]- المصدر السابق، ص٤٥٢

[٣]- جان،جوان،المنمنمات بين سطوة النص ومغامرة العرض،الحياة المسرحية،عدد٤٥،دمشق،١٩٩٨، ص٩٠

في المنمنمات يغيّر ونوس مناخات التاريخ، ويحوّله لنا معلناً وصريحاً، بأن المقاومة التي وقفت في وجه تتار العصر الحديث حين دخل الجيش الإسرائيلي بيروت، كانت هناك خيانات، وكانت هناك بطولات، وكانت مقاومة لم يشهد لها مثيلاً القرن العشرون، لكن بيروت كانت وحيدة، وقالت لا لإسرائيل والعرب معاً.

ج – العلاقة بين السلطة والشعب الحاكم والمحكوم

- **(الملك هو الملك) * والقدرة على محاكاة الواقع السياسي**

المسرحية التي تعتمد على استلهام التاريخ أو التراث هي بالأساس "محاولة جديدة لإعادة بناء حياة إحدى الشخصيات التاريخية، أو أحد العهود التاريخية، أو قسم منها، وإبرازها في شكل مسرحي، وكاتب التمثيليات التاريخية ينتقي كل شخصياته أو معظمها من بين صفحات التاريخ، ويضيف إليها أخرى من مخيلته ليحسّن قصته أو يقوّي أثرها"[١]. لكن الكتابة المسرحية التي تتعلق بنيتها بالتاريخ، قد أخذت أشكالاً متنوعة، وتجاوزت رواية الأحداث إلى ما وراءها من أسباب، والكشف عنها، واستنتاج ما آل إليه هذا الكشف.

"إن الأحداث التاريخية تعين الكاتب...أكثر مما تعينه أحداث الجيل المعاصر، لأن أحداث التاريخ قد تبلورت على مر الأيام، فاستطاعت أن تنزع عنها الملابسات والتفاصيل التي ليست ذات بال، من حيث الدلالات التي يتصيدها الكاتب للوصول إلى الهدف الذي يسعى إليه في عمله الفني"[٢].

في مسرحية الملك هو الملك أراد ونوس أن يتناول موضوعاً تراثياً، وأن يخلق عالماً جديداً ومختلفاً عما يضمّه الحدث التراثي، ويستنتج منه معطيات أخرى على ضوء ما استنتجه من الحدث التراثي، ومن ثم تقديم عمل فني يرتبط بالحاضر " فإذا سقط ظل التاريخ علينا، من خلال الدراما التي تستحضر جوهره ، فإن هذا الظل لابدّ أن يكتسب لون العصر الذي سقط عليه"[٣].

---

*- كتبت هذه المسرحية عام ١٩٧٧ ونشرت في ملحق الثورة الثقافي،ثم نشرت عن دار ابن رشد في بيروت عام ١٩٧٨وعن دار الآداب ،دمشق عام ١٩٨٣.أخرجها للمسرح القومي في دمشق أسعد فضة.كما أخرجها المخرج المصري مراد منير في القاهرة عام ١٩٨٨.

[١]- ماركس، ملتون، المسرحية كيف نتذوقها وندرسها،تر: فريد مدور، دار الكتاب العربي، بيروت، ط١، ١٩٦٥، ص٢٥

[٢]- باكثير، علي أحمد، فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية، معهد الدراسات العربية العليا، القاهرة، ط٢، ١٩٦٤، ص ٣٩.

[٣]- خشبة، سامي، شخصيات من أدب المقاومة، دار الآداب ، بيروت، ١٩٧٠، ص٣٨

ترتكز مسرحية الملك هو الملك على استلهام إحدى حكايات ألف ليلة وليلة، "...فهو أعاد صياغة بعض الحكايات والمسرحيات المعروفة وقام بسردها بطريقة شيّقة وتلك كانت خصوصية تميّز مسرح ونوس لنصل من خلالها إلى عبرة وأمثولة"[١].

تدور هذه الحكاية حول واحدة من النزوات الطريفة للخليفة العباسي، حين تنكر هو وسيافه مسرور ونزلا إلى أحياء بغداد، وبالمصادفة التقى الخليفة رجلاً يدعى أبا الحسن. وأبو الحسن هذا لا يتردد بالتصريح عن أمنيته في أن يكون خليفة بغداد ولو ليوم واحد، حتى يتمكن من تصليح ما حلّ ببغداد من اعوجاج بسبب الحكم. فيتفق الرشيد مع سيافه مسرور بتخدير الرجل وحمله إلى القصر، لأجل الدعابة، وما إن يستيقظ أبو الحسن حتى يجد نفسه خليفة بغداد، والكل يأتمر بإمرته – بالاتفاق مع الخليفة – فتضيع لديه الحدود بين الحلم والواقع، ويقضي نهاراً كاملاً من دون أن تتوفر الفرصة لأبي الحسن كي يظهر شيئاً من حكمته أو حزمه المزعومين ومن ثم يخدّر ثانية ويعاد إلى المكان الذي جيء منه قبل ليلة ليواجه صباح اليوم الآتي شكلاً أشدّ قسوة من التوزع بين الحلم والواقع. هذه هي الحكاية التي استلهم ونوس منها مسرحيته الملك هو الملك لكن ونوس الذي استلهم هذه الحكاية نزع عنها ما اتسمت به من دعابة، وأخرجها من زمانها ومكانها، بحيث يمكن أن تعاصر أحداثها كل زمان ومكان. واستبدل شخصية السياف كمرافق للرشيد بشخصية بربير الوزير، وأبقى على السياف بوظيفة الجلاد، كما ابتكر شخصية الشيخ طه و شهبندر التجار، وكانت الغاية من خلقهما لكي تستكمل البطانة الملكية حسب معطيات البيئة الاجتماعية. ولأن ونوس أراد أن يجعل من هذه البيئة حدثاً اجتماعياً سياسياً، جاء بشخصيتين جديدتين هما زاهد وعبيد وترك لهما مهمة رواية الأحداث، وجعل لهما خطاً فكرياً يتناقض مع البنية الملكية الفكرية المرتكزة على التسلط. فقد ارتكز النص المسرحي من حيث الرؤية الفنية على المنهج الملحمي ليحقق غايتين. الأولى إلغاء حالة الإيهام بين الممثلين وجمهور المشاهدين، والثانية إقناع المشاهدين بأنهم أمام لعبة مسرحية، وأنّ ما يشاهدونه لا يمتّ من قريب أو بعيد إلى الدراما التقليدية. ولدراسة هذه المسرحية دراسة تظهر دلالاتها التي أرادها ونوس، فلابدّ من تصنيفها على الشكل الآتي:

---

[١]- الياس، ماري، م.يوسف، حسن،عبود،مصطفى،في مسرح سعد الله ونوس، حوار خالد الطالب،الحياة المسرحية، عدد ٤٥، دمشق، ١٩٩٨، ص ١٠٨

١– (الملك هو الملك) والعلاقة بين الحلم والوهم

مملكة تشبه كل الممالك، وملك يشبه كل الملوك، تقوم هذه المملكة على ارتكازات المنـــع. كل شيء ممنوع إلا الأحلام، فليحلم المواطن كما يريد، شريطة أن لا يتحول هذا الحلم إلـــى فعل يشارك في تغيير ما هو قائم.

أبو عزة تاجر أصابه الإفلاس، دائماً يحلم..ودائماً يعلن عن حلمه، ويتمنى أن يصبح ملكـــاً على البلاد ولو ليوم واحد. كي يفتك بخصومه الذين كانوا سبباً بما هو فيـــه مـــن إفـــلاس. سيجعل شهبندر التجار الذي دمر تجارته وألقاه عارياً خارج السوق، يشتهي لقمة الخبـــز، والشيخ طه–الذي يجعل جلّ خطبة الجمعة في مديح الملك–سيجعله يركع أمام قدميه ويطلب غفرانه، وسيركله بقدمه ويضعه في السجن.

" أبو عزة: (وهو يحلم بالملك، وكأن أمامه شهبندر التجار والشيخ طه)مـــاذا أرى...أتـــأتي إليّ راكعاً وتبكي هلعاً! أكاد لا أصدق عيني! الشهبندر الكبير يذرف الدموع توسلاً وهلعـــاً! أما حلفت بالطلاق وأمام أرباب السوق، أنك ستدمر تجارتي، وتلقيني عرياناً خارج السوق! ماذا! تقدم المعذرة، وتعلن أمام أرباب السوق أنك نادم على هذه الدناءة، هـــل ظننـــت أنـــك انتهيت مني يوم أشهرت إفلاسي، وتخاطف الدائنون حتى لباسي. ها نحن نلتقي ولكن فـــي ظرف اعتدل فيها الميزان(وكأنه يحاكي الشيخ طه)لا يا شـــيخ طـــه. لا تحـــاول أن تتـــستر متخفياً وراء مسبحتك، المسبحة أم التسعمائة والتسع والتسعين حبة. أراك هناك خلف خلاّن السوء الذين باعوني حين حلت محنتي، ورموني فوق هذا بالجنون. ها أنتم جميعاً أمـــامي ومصيركم معلق بطرف لساني"[١].

أما زوجته أم عزة فتحلم أن تعود الأحوال كما كانت، لكي تزوج ابنتها عزة زواجاً مناســـباً، أما الابنة عزة تحلم بقدوم فارسها الذي ستتزوجه من البلاد البعيدة..يدخل المدينة كـــالريح أو العاصفة، ويقضي على كل تفاهة موجودة في هذه المدينة، ثم يحملها ويذهب بها بعيـــداً. أما عرقوب خادم معلمه أبو عزة يحلم بيوم قريب، تزف إليه عزة عروساً. أما حلم أركـــان السلطة فهو لتخفيف الضجر الذي ينتاب الملك، فالملك يحلم بلعبة مسلية وخطيـــرة، تـــذهب عنه الملل والضجر، وتثبت لمن حوله أن هذا العرش لم يخلق إلا ليجلس عليـــه هـــو دون غيره. الوزير تنحصر أحلامه بأن يبقى اليد اليمنى للمك. والجلاد يحلم بأن لا تخرج البلطـــة

[١]- ونوس، سعد الله، الأعمال الكاملة،مج١، الملك هو الملك، دار الآداب، بيروت،٢٠٠٤، ص٦١٢

من يده، أما الشيخ طه وشهبندر التجار يحلمان بأن تظل خيوط اللعب التي تشدّ رقاب الناس اقتصادياً وروحياً بأيديهما.

هكذا بدأ الحلم عند ونوس الذي" لا يطرح شكلاً نهائياً ولا يقدم صيغاً جاهزة "[1] بل يتقارب ذلك الطرح من مجموعة الرؤى التي تتعارك داخل الذهن الإنساني ليصل إلى مبتغاه.

٢- (الملك هو الملك) والعلاقة بين السلطة ورجالاتها

يصف ونوس البلاط الملكي "...العرش كرسي ضخم من الأبنوس والعاج..البلاط اتساع مكاني بارد..ثمة أبهة باردة ومنفوخة بالفراغ..الملك كتلة قماشية، حضوره كله يبدو مكثفاً في ثيابه ذات الألوان الحادة..الوزير إلى جانبه كتلة قماشية أخرى، لكنها مقارنة مع زيّ الملك أصغر حجماً"[2].

هذه التركيبة السلطوية يصيب ملكها الضجر والملل فيقرر التنكر والنزول إلى المدينة كي يتسلى مع الناس، ويروّح الملك عن نفسه التي لم يستطع القصر ومهرجوه من إسعاده.

" الملك: آه...ما أشدّ ضجري واعتلال مزاجي أيها الوزير.

الوزير: لا عكّر الله لك مزاجاً. لماذا لا تدخل إلى جواريك وعندك منهن المئات.

الملك: أحياناً أشعر أني أضاجع نفسي.......

الوزير: الأمير ورد شاه عنده حفلة أنس هذه الليلة..

الملك: أعرف هذه الحفلات..سأقضيها في مناقشة أمور السياسة والمصالح

الوزير: هل أنادي معلم الشطرنج؟

الملك: أعرف أني سأهزمه.

الوزير: هل أنادي الندمان؟

الملك: صارت فكاهاتهم ممجوجة..آه.. يزداد ضيقي كلما فكرت أن هذه البلاد لا تستحقني، أريد أن ألهو..أن ألعب لعبة شرسة(يتوقف لحظة)لدي ميل شديد إلى السخرية. بالضبط، هذا هو ما أحتاجه، أن أسخر بعنف وقسوة"[3].

---

[1]- الرويني، عبلة، سعد الله ونوس حكى الطائر، دار ميريت، القاهرة ، ط١، ٢٠٠٥، ص ١٠٥

[2]- ونوس، سعد الله، الأعمال الكاملة،مج١، الملك هو الملك ، ص٥٩١

[3]- المصدر السابق، ص٥٩٤

٣- (الملك هو الملك) والعلاقة بين الحاكم و المحكوم:

أراد الملك أن يتسلى بهموم الناس، لكن وزيره حاول إقناعه بعدم التنكر والذهاب إلى العامة التي تنقّ مثل الضفادع كما يقول الوزير لكن الملك أصرّ فهموم العامة تسعده وتسرّ قلبه

" الملك:...عندما أصغي إلى هموم الناس الصغيرة، وأراقب دورانهم حول الدرهم واللقمة، تغمرني متعة ماكرة. في حياتهم الزنخة طرافة لا يستطيع أيّ مهرج في القصر أن يبتكر مثلها"[١].

يتنكر الملك ووزيره ويخرجان بعد أن يقترح الوزير بأن يذهبا إلى بيت أبي عزة الذي يعرف قصته مع شهبندر التجار والشيخ طه، فيوافق الملك ويدخلان إلى بيت أبي عزة دون أن يعرفهما أحد، وتتمنى أم عزة بعد أن تشكو همّها للرجلين اللذين ادعيا بأنهما صديقان، أن تواجه الملك.

" مصطفى: ماذا ستقولين له؟

أم عزة: ماذا سأقول له! على لساني أحمال من الكلام. سأقول...سأقول يا ملك الزمان العيّارون واللصوص يحكمون البلاد، وينهبون أرزاق العباد، العدل نائم، وليس هناك من يفتش أو يحاسب. الغش رائج، والتعدي سائد، لا سلامة، ولا كرامة، ولا شريعة .."[٢].

ويصران على اصطحاب أبي عزة ومعه خادمه لكي يتآنسوا معاً، بينما يعطي الملك لأم عزة ورقة مثول أمام الملك كي تفشّ غلّها كما قالت. وفي أحد جوانب القصر يعطون أبا عزة منوّماً فينام حتى الصباح، وعندما يستيقظ يجد نفسه في مخدع الملك، والخدم يتأهبون لتلبيسه رداء الملك، ومع كل قطعة من الثياب التي يلبسها يدخل الملك في نفسه عمقاً حتى اكتمل مع التاج والصولجان، فصار أبو عزة ملكاً. أما خادمه عرقوب، ولكونه يعرف اللعبة، فلم يستطع أن يتقمص الوزارة بشكل جيد، ويجلس أبو عزة على عرش الملك، فيذكّره عرقوب بشهبندر التجّار والشيخ طه، لكن أبا عزة يستنكر بأنهما خصوم وأعداء، بل يصف محاسنهم.

" الملك: أي خصوم! وأي انتقام!

عرقوب: طه...الشيخ الخائن المخادع

الملك: خائن..مخادع....لماذا؟

---

[١]- المصدر السابق، ص٥٩٥ - ٥٩٦

[٢]- المصدر السابق، ص٦١٨

عرقوب: لأن ذمته واسعة، ويأكل أموال اليتامى.

الملك: ألم يخطب للملك في صلاة الجمعة؟

عرقوب: (يرتبك)حتماً

الملك: هل حرّض الناس على العصيان والفتنة!

عرقوب: طيب..شهبندر التجار!

الملك: صديقنا الشهبندر؟

عرقوب: صديق! يسميه مولاي صديقاً، وهو الذي خرّب تجارتنا!

الملك: ماذا دهاك هذا الصباح! تبتدع لي العداوات..مع أركان دولتي وملكي. أتريد أن تقوّض عرشي؟ "[1]

ويتمكن أبو عزة من إدارة الحكم بشكل بارع، وبإدارة تذهل الملك الحقيقي، وتدبّ الرعب في قلب الوزير. وبحنكة وبراعة، يكشف ما يضمره مقدم الأمن للملك، ويكشف أسراراً كانت ستقلب المُلك على المَلك وأعوانه.

ويبدأ الخطر في المملكة حين يسيطر أبو عزة على مقدرات المُلك كلّها داخل القصر وخارجه، وتأتي أم عزة لكي تشكو حالها وتتظلم أمام الملك، فلا تعرف أبا عزة، لكنه يحكم لها بخمسمائة درهم تأخذها كل عام من مال الوزير الخاص بشرط أن تساق عزة إلى بيت الوزير(عرقوب)ويتزوجها أو يأخذها جارية. وفي هذه الأثناء، يصاب الملك الحقيقي بالهلع، ويذهب إلى زوجته الملكة ليخبرها باللعبة، فتنكره الملكة، وتسخر منه، فيصاب بالجنون أما الوزير فيستطيع إعادة مكانه، وينكر الملك القديم ويصبح وزيراً عند أبي عزة – الملك – ويزداد بطشه، وحقده على الناس. وهنا تتضح الرؤية التي أراد ونوس إيصالها، فأبو عزة، ينتمي إلى الطبقة نفسها التي ينتمي إليها الملك، فهو بالأساس من طبقة التجار، وإفلاسه لا يلغي انتماءه، كما أن حلمه بالمُلك كان لأجل الانتقام لا لأجل العدالة، وإنصاف الناس.

" وبذلك تكرر السلطة نفسها في تكرار أدوات مُلكها فليس المَلك إلا ممثلاً يتبادل الأدوار ما بين خلف، وسلف"[2].

وهنا يؤكد ونوس أن تغيّر الأشخاص لا يغيّر الحُكم، فالتغيير يأتي بإزالة النظام، وخلع الأنظمة الفردية المستبدّة من جذورها. ويحرض ونوس في هذه المسرحية القارئ على

[1]- المصدر السابق، ص٦٤٥ - ٦٤٦

[2]- عمار، فاتن علي، سعد الله ونوس في المسرح العربي الحديث، ص ١٣٥

تأمل واقعه، والمشاركة الإيجابية فيما يدور حوله من أحداث تمسّه وتحدد مصيره، لكي يصحّح الأوضاع التي يراها خاطئة، ويكفّ عن ترديد المقولات السلبية. ويبين أن عواقب الاستسلام للواقع المريض أخطر بكثير من أعباء النضال من أجل محاولة تغيير هذا الواقع. وهذا ما يدعو إلى الانتباه بأن السلطة تظل كما هي حتى لو تنكرت، وأن أي تحول لا يطرأ إلا من قبل الناس الذين تعدّهم السلطة كمّاً مهملاً، وقد يستخدمون من أجل التسلية أيضاً.

يتناول سعد الله ونوس في هذه المسرحية البنية العميقة للعلاقة بين الحاكم و شعبه، إدراكاً منه بأن قضية الحكم قضية مركبة ومعقدة، لذا يثيرها بعمق، لأن هذه النظم التي يظهر فيها حاكم فرد مطلق، وبيده مفاتيح السلطات كلها، فهو بالحقيقة يستمد وجوده وقوته من الرموز المحيطة به، ومن القوى التي تقف وراءه وتستغله في الحفاظ على مصالحها، لذا وضع ونوس شخصية زاهد وشخصية عبيد، وحوارهما يكشف أنهما ليسا لإدارة اللعبة المسرحية، بل هما مسؤولان في الوقت نفسه عن قيادة شكل من أشكال العمل السياسي السري. فها هو عبيد يغتنم الفرصة ليبدي رأياً سياسياً ناضجاً حول موضوع الخدم والخدامين، وتصنيفهم بوصفهم فئة اجتماعية، يتضح ذلك عبر النص عندما يريد أن يبدي رأيه بالخادم عرقوب.

" عبيد : إنهم يمثلون حالة خاصة ومعقدة، منطقياً ينبغي أن يكونوا معنا و لكنهم في الحقيقة ليسوا معنا، حياة أسيادهم تفتنهم وتلقيهم في حالة مستمرة من عدم التوازن"[1].

وهنا يريد ونوس إبراز المحتوى السياسي للنص وتوصيل هذا المحتوى إلى المشاهد، وجعله يعي محكوميه بشكل واع، وأن يدرك المتلقي أن لعبة التنكر التي قام بها ووظفها عند الملك ووزيره، هي تنكر، إذن فالحاكم يتنكر في كثير من الأحيان بكلام يضع شعبه في حيز سياسي يجعله يتعاطف معه، لكن في الحقيقة فإنه يبتغي أمراً آخر. لذا كان حضور زاهد وعبيد حضوراً مهماً ومجدياً لوضع الأمور في نصابها، وتحديد كيفية علاقة المحكومين حيال ما يدور عند الحكام من أجلهم، فالمحكومون هم وقود الحكام لاستمرارهم. ولكي يستمر هؤلاء الحكام لابدّ من الإرهاب مهما كانت هيئة الحاكم، أو شكله.

" زاهد: وحتى لو تغير المَلك فإن الطريق الوحيد الممكنة أمام الملك هي الإرهاب....والمزيد من الإرهاب.

عبيد: ينبغي أن نتواقت مع اللحظة، لا نبكر ولا نتأخر.

---

[1]- ونوس، سعد الله، الأعمال الكاملة،مج١، الملك هو الملك، ص٦٠٠

زاهد: ألم تقترب هذه اللحظة؟

عبيد: إنها ليست بعيدة على كل حال"[1].

وبذلك لا تقتصر مهمة ونوس في المسرح على إمتاع الناس وإنما توعيتهم من خلال هذه المتعة، والتوعية السياسية التي يثيرها ونوس في هذا النص ليست مباشرة، وإنما تتأتى من التأمل الواعي في أحداث هذه المسرحية، على الرغم من أنها مستمدة من التراث، لكنها تربط الحاضر بالماضي، والفرد بالجماعة. فونوس الذي يثير الأمل المتمثل بزاهد وعبيد، اللذين هما نماذج من الناس، لكن هذه النماذج تمتلك الرؤية الشاملة والواعية التي تؤهل هؤلاء الناس لعمل شيء ما. فتكوّن تنظيماً سرياً، بقيادة عبيد، ويكون زاهد واحداً من أعضائه لكن هذا التنظيم يؤجل عمله، للوقت المناسب. حتى وإن زاد الملك بطشه. وهنا يشكل ونوس إدانة مباشرة لهذا التنظيم. متخوفاً بأن لا تتحول الكلمة إلى فعل في الوقت المناسب ومع ذلك لا يقضي على التطلع نحو المستقبل المتمثل بالأمل المنتظر من هذا التنظيم السري المؤهل للقضاء على الملكية وتحقيق المساواة بين الناس.

" عبيد: ذات يوم..وصار اليوم تاريخاً وبدءاً، دبّ النشاز في حياة تلك الجماعة المتضافرة، انشق عنها واحد من أفرادها. كان أقوى..كان أدهى، لا يهم لكنه مزق أملاك الجماعة، واستأثر بالحصة الكبرى، انفصل عن الآخرين و تميّز، ارتدى كساء زاهياً، بدّل هيئته ووجهه وتنكر، يومها ظهر المالك...وكانت أولى حالات التنكر ثم تزين المالك أكثر وأكثر بالأبهة والثروة. تحول المالك ملكاً، وهو أقصى حالات التنكر، ومن الملك تسلسلت عمليات معقدة من التنكر المتتابع، تفككت الحياة البسيطة الشفافة وتمزقت وحدة الجماعة في صور تنكرية متصارعة، هناك الأمراء والعسكر الأجراء والعبيد، المتسولون والمعدمون فئات كثيرة، كل منها يعيش متنكراً في ثوب ودور. بعضها تنكر ليحكم ويسود. وبعضها فرض عليه التنكر ليخدم ويُضطهد"[2].

هنا يفرز ونوس المجتمع إلى طبقتين طبقة تَملك وطبقة تُملك وكلتا الطبقتين تتنكر الطبقة المالكة تتنكر لكي لا تُكتشف خفاياها وخبائثها، والطبقة الأخرى تتنكر لكي تتغلغل وتكشف تلك الخفايا، ومن ثم تهدم خبث الطبقة المالكة.

"عبيد: تروي كتب التاريخ عن جماعة

[1]- المصدر السابق، ص٦٧٤ - ٦٧٥.

[2]- المصدر السابق، ص ٦٢٥

ضاق سوادها بالظلم والجور والشقاء
فاشتعل غضبها وذبحت ملكها ثم أكلته
في البداية شعروا بالمغص
وبعضهم تقيأ
لكن بعد فترة صحت جسومهم، تساوى الناس وراقت الحياة
ولم يبقَ تنكر ولا متنكرون....."[1].

ومن خلال ما تقدم يتبين أن ونوس تجاوز الشكل المسرحي الأوربي حين مد جسوره نحو التراث موظفاً عناصره توظيفاً دقيقاً وخصوصاً في استخدامه البنية الملحمية في نصوصه التي تثير مشروعاً مسرحياً سياسياً هدفه تسييس الناس.

إن ما كتبه ونوس حول المسرح السياسي التراثي كان مدخلاً حقيقياً لكل عملية إبداعية، ومن هنا تأتي أهمية ما كتبه في هذه المرحلة، إذ ساوى بين ما هو تراثي وما هو حداثي، فقد أعطى لما كتبه طابعاً تقدمياً، وهناك سبب آخر دفع ونوس نحو المسرح التراثي السياسي، إذ وضع نصوصه في إطار تاريخي، وهذا ما يعفي الكاتب من المواجهة والصدام مع السلطة. كما دمج ونوس عبر نصوصه التراثية بين البحث عن مسرح عربي مستقل والبحث عن حرية التعبير. وربط بين ما يعانيه الناس في حياتهم اليومية وبين موقف هؤلاء الناس السلبي، وأكد على كيفية صعود الانتهازيين إلى مصاف السلطة.

واللافت للنظر في هذه المرحلة أن ونوس تنبّه في زحمة التهافت على تقليد الأشكال الأوربية والضياع في متاهات هذه الأشكال، إذ قبض على جوهر الأزمة، هذه الأزمة التي تجعل الناس العاديين خارج دائرة الاهتمام الثقافي والسياسي، لكن ونوس وضع الناس في صلب الحدث، وبذلك يكون قد تجاوز الشكل الأوربي السائد آنذاك. إذ مدّ جسور التراث ووظف عناصره توظيفاً تقدمياً، وسعى إلى هدم جدار الغربة بين المسرح العربي وجمهوره. وخلق حواراً مفتوحاً بين الخشبة والصالة.

---

[1]- المصدر السابق، ص٦٧٥

الفصل الثالث

المسرح الاجتماعي

أ – الفساد الاجتماعي بجذره السياسي

- **(يوم من زماننا) والكشف عن الفساد الاجتماعي بجذره السياسي**

ب – الفساد الأخلاقي

- **(ملحمة السراب) نموذج لانهيار القيم الحقيقية**

ج – العلاقة بين الفساد الاجتماعي والاقتصادي والسياسي

- **(أحلام شقية) والعلاقة بين الفساد الاجتماعي والاقتصادي والسياسي**

أ- الفساد الاجتماعي بجذره السياسي

إنّ المبدع الذي يعالج القضايا الإبداعية الفردية والخاصة، والذي يؤكد تصوراته الذاتية عن حالة ما في فنه، إنما يعبّر عن حالة اجتماعية معينة، وفي زمان معين. فتلك المسائل التي تثيره، ويسعى إلى إيجاد حل لها، مشروطة دائماً بحياة معاصرة. وقد تكون ظاهرة حياتية معينة، أساساً لإنشاء مجموعة مختلفة من الرؤى والتصورات لتلك الظاهرة، من حيث نزعتها الإنسانية المرتبطة بظرفها الاجتماعي والتميّز الفردي لمبدعها يتوضّح من الوحدة الفكرية والفنية لهذا المبدع الذي يسعى لتقديم مثل عليا تعمل لتقويم حالة ما اجتماعية أو اقتصادية أو سياسية، ويأتي هذا التقويم ضمن فهم عالٍ للشرط التاريخي الذي أفرز الحالة الاجتماعية التي تتم معالجتها.

" نستطيع أن نلاحظ في مؤلفات الكاتب الموهوب، مهما كانت متنوعة، شيئاً ما يجمع بينها كلها، ويميّزها عن مؤلفات الكتّاب الآخرين. هذا الشيء اصطلح على تسميته نظرة الفنان إلى العالم "[1].

فنظرة الكاتب إلى العالم، تحدد البنى الفكرية التي ينتمي إليها، وتحدد ثقافته التي تراكمت عبر زمان معرفي يجعله ينظر نظرته الجديدة التي تذهب به إلى إبداع جديد ومتطور، فالفن الحقيقي أمر غير معقول من دون أصالة حقيقية. "إن روح الفن الحقيقية ترقى في نسبها إلى اسخيليوس وأرستوفان، دانتي، وميكال أنجلو، وشكسبير وريمبرانت، غوغول...ولكن لم يتضاعف إحساس الفنان بارتباط فنه بالتاريخ، وبرسالته ومسؤوليته، وبواجبه الاجتماعي وبالتزامه الأخلاقي أمام الشعب، أمام مصائر ملايين الناس"[2].

سعد الله ونوس رجل ينتمي إلى الحياة بامتياز، ويدرك كيف يحدد موقفه وموقعه منها، وماذا يريد من هذا الموقع، وإلى أين يذهب به ذلك الموقف. وقد برز ذلك من خلال كتاباته، فهي وليدة التجربة الحياتية التي عاشها، وتجليات البنية الفكرية التي ينتهجها، والتي كوّنت مشروعه المسرحي عبر التماهي مع الحياة الاجتماعية التي تعجّ بالتناقضات والتي تجعل الإنسان يحلم بعالم أقلّ قبحاً، وهذا قد يكون سقف الحلم عند المواطن العربي، وهنا تكمن الأزمات الإنسانية عند ونوس التي أنتجت أعماله المسرحية التي هي بالحقيقة تنتمي إلى

---

[1]- ألبوف، دوبر، المؤلفات الكاملة،مج٢،تر:مجموعة من الأساتذة،دار التقدم،موسكو، ١٩٦٩،ص١٦٩-١٧٠

[2]- جماعة من الأساتذة السوفييت، أسس علم الجمال الماركسي اللينيني، ج٢، تر:يوسف حلاق، دار الفارابي، بيروت،١٩٧٨، ص٢٨١

الحلم، فالأحلام هي البدايات لكل مشروع إنساني " فالحلم جوهر المشروع عند ونوس، وعندما يستفزه الحلم، فإنه يسارع إلى مسرحته، وتحويله إلى دفقة فكر تنويري لطالما أحسّ المتلقي العربي أنه بحاجة إلى مثل هذه الدفقات في دورته الدموية القاحلة.......إلا أن سعد الله لا يكتفي بالتوصيف، ولا يقتنع بالتنظير، بل يحاول أن يكون فعالاً في كل ما يفعله"[1].

ولكي ينتقل التنظير إلى حيّز الفعل، لابدّ من إشراك الناس بهذا الفعل، ولأن المسرح في جوهره مشاهد وممثل، فالمشاهد يشكّل المكانة الأولى في الفعل، ولأن ونوس كان مخلصاً للناس، فهو بالضرورة مخلص للمسرح، وقد ناضل طوال حياته للارتقاء بهذا الفن، لأنه يدرك بأن المسرح أداة تغيير اجتماعي" لم يكن سعد الله رجلاً عادياً في هذا الزمان العربي العادي إلى درجة الصدأ، كان مسكوناً بالهموم العامة، والقضايا الكبرى، لم يهدأ لحظة واحدة يفتش ويطرح المناهج للنهوض والارتقاء بالثقافة العربية، ويناضل في وجه من يكرس القهر والظلم ويغيّب الحرية والحب، ويهشم المرايا، ويحيك الأقنعة"[2].

ولأن ونوس يرفض فكرة الهيمنة والسيطرة على البنى الإنسانية الداخلية والخارجية، وتحويل الإنسان إلى ما يسمى القطيع، ويكون الضحية في هذا القطيع أولاً وأخيراً الإنسان المسلوب الإرادة، ولأن مجتمعنا العربي المسيطر عليه من قبل الفكرة الأحادية والتي يتحكم بها ويشرّع لها، شخص واحد، متمثّل بالحاكم، أو المتحكم بالقدرة الاقتصادية التي تتحكم بطرق الحياة الإنسانية وسبلها، والتي تفرض على المجتمع أن يقوم على المنفعة الذاتية، والنزوعات الأنانية. ولأن ونوس تجاوز مرحلة تأويل ما يدور في مجتمعاتنا المتخلفة، أراد وبقوة المثقف المدرك أن يفسر ما أدى بهذا المجتمع إلى مجموعة الهزائم على الأصعدة كلها الوجودية والإنسانية فبعد الهزائم العسكرية التي تمثّلت بهزيمة حزيران، وبعد المنع الذي تعرضت له هذه المسرحية، تدخل مرحلة الثمانينيات التي تجلت بالهزائم الفكرية، أمام تيارات فكرية سلفية، استخدمت أسوأ الأساليب في حربها ضد التقدميين والوطنيين، ولم يقف أحد بوجهها كما يجب، ولم يسمح للجماهير أن تقمع هذه الظاهرة. أمام كل هذه الأشياء التي حدثت قرر سعد الله ونوس الصمت " فقد بدأ عقد الصمت بالعنف الذي فجر أزمة عام ١٩٨٠ في سوريا، واغتيال الكثير من المثقفين التقدميين"[3]. هذا الصمت الذي

---

[1]- بصل، محمد اسماعيل، قراءة سيميائية في مسرح سعد الله ونوس، ص٩١

[2]- المرجع السابق، ص ٩٨ .

[3]- عزام، محمد، مسرح سعد الله ونوس بين التوظيف التراثي والتجريب الحداثي، ص ١٨

جعله يصل إلى رؤية جديدة في كتابة النص المسرحي شكلاً ومضموناً. وكما يقول المثل الياباني "الرجل الصامت يجب الاستماع إليه" وفعلاً، وبعد هذا الصمت استمعنا إليه عن الاغتصاب الذي وضع القضية الفلسطينية في سياقها الحياتي. وعلى منمنماته التي عرّت الحكومات العربية بعد الاجتياح الإسرائيلي على بيروت. وكانت طقوسه وإشاراته احتفالات كشف عن دواخل الإنسان الذي عليه أن ينشر مخبره مقابل مظهره لتتجلى إنسانيته أكثر. وعن أحلامنا الكاذبة التي أودت بنا إلى شقاء مريع. واستمعنا أيضاً إلى يوم من زماننا، جعلنا نعرف إلى أين نسير. وإلى ملاحمنا، وطموحاتنا التي قتلها الاقتصاد حين فتح بابه على مصراعيه فصارت أحلامنا سراباً.

لقد تعمّد ونوس في مياه الصمت، وزال عنه الأوهام "وأصبح في مواجهة أسئلة مختلفة عن السابق، ربما أصغر، لكنها مرهقة ومؤرقة، وهو يريد أن يشرك الآخرين في هذه الأسئلة، ويورطهم، كي يواجهوا أنفسهم قبل أن يواجهوا القضايا الكبيرة، لأن القضايا الكبيرة لا يمكن أن تواجه إلا من خلال شجاعة داخلية تتجاوز الزيف والنفاق والرغبات أو الشهوات العارضة"[1].

عالج ونوس في أعماله الأخيرة قضيتين أساسيتين، البحث عن الحقيقة والبحث عن الحرية، ولم تغب عن ذهن سعد الله الكارثة القادمة، لكنه كتب كي يتمسك بتفاؤله التاريخي، واستطاع أن يقبض على الوضوح بعناد وقوة على الرغم من كل هذه البشاعة التي تحيط بالإنسان وتهدد أبسط أحلامه اليومية، وأبسط أشكال الجمال في حياته "بشعة هي بيوتنا...بشعة هذه الأحياء التي ارتجلها الجشع وخواء الروح...بشعة هذه الألوان الترابية الذابلة....بشعة وجوه الناس المقهورة والمهمومة...بشعة هذه المشية المطأطئة..هذه الطاعة الذليلة...هذه النظرات الخائفة..الرخيصة. بشعة الأخلاق السائدة هذا الابتذال هذا السفه..هذا الدجل هذا الاحتيال.بشعة أغاني المرحلة. بشعة هذه التفاهات التي تخدرنا قنوات التلفزيون الملونة، بشعة هذه الخطابة التي تغرقنا سيولها من الولادة وحتى الممات"[2].

---

[1]- نقلاً عن: منيف، عبد الرحمن، الطفل الذي رأى الملك عارياً،مجلة الأهالي القاهرية، القيم، علي، العودات، حسين، م.يوسف، حسن، الأصداء الأولى للرحيل، ص ٥٢.

[2]- نقلاً عن: الساجر، فريد، إنه الحب .. سر الحياة وسر المسرح، البيان، القيم، علي، العودات، حسين، م.يوسف، حسن، الأصداء الأولى للرحيل، ص ٢٩١

• **(يوم من زماننا)* والكشف عن الفساد الاجتماعي بجذره السياسي:**

" آن للمسرح أن يكفّ عن تزييف الواقع. إنّ السحابة المصورة على اللوحة المستوية لا تتحرك ولا تبدل من إضاءتها، ومع ذلك فيها ما يعطي إحساساً بأنها سحابة واقعية في السماء، على خشبة المسرح أن تقدم كل ما يساعد المتفرج وبأسهل صورة ممكنة، على أن يبعث في خياله الوضع الذي يتطلبه مجرى أحداث المسرحية"[١].

وهذا ما أراده سعد الله ونوس في نصه(يوم من زماننا).

يوم فاجع ككل الأيام التي تمر على الأستاذ فاروق مدرس الرياضيات صاحب القيم والذي يأبى أن يعطي الطلاب دروساً خصوصية، فهو يبذل كل جهده لتعليمهم في الفصل. نهار ككل النهارات يتبادله سعد الله ونوس حيناً، والأستاذ فاروق أحياناً أخرى، إذ نرى ونوس يفتتح المسرحية ليعرفنا على هذا النهار العادي..ككل النهارات في الأيام الأولى للدراسة.

" المؤلف: كان صباحاً غائماً وبارداً. كان صباحاً ككل صباحات أوائل الشتاء. وكانت السّاعات تدور..قرعت المدارس أجراس الدخول، وفتحت الحكومة أبواب وزاراتها، ودوائرها الظاهرة والخفية. وكانت الساعات تدور..انتشرت في أوصال المدينة صياحات الباعة المتجولين، وضراعات المتسولين. وتلألأت في واجهات المتاجر الأنوار والبضائع. وكانت السيارات تدور..ترادفت في الشوارع أرتال السيارات، وتزاحمت على الأرصفة أرتال المشاة....وكانت الأشجار الهزيلة والمتباعدة تنثر أوراقها الصفراء تحت الأقدام الشاردة. كان صباحاً غائماً وبارداً "[٢].

هنا يعلن ونوس دبيب الحياة في أوصال المدينة، ويدخل كل مكان فيها، ويعرّيها بموضوعية، يضعها أمامه وينتقي من هذه المدينة حالة فريدة، الأستاذ فاروق..الفرد والفريد معاً. ومن خلال هذا الفرد يكشف العفن المتكدّس في عقلية مدير المدرسة، وانتهازية شيخ الجامع وتفاهته، والكبرياء الرخيص لمدير المنطقة.

استطاع ونوس في نص(يوم من زماننا)أن يرصد الخراب الذي يجتاح النفس، والأخلاق، والقيم. ليترك الإنسان مذهولاً وعاجزاً عما تبدّى من كشف وخراب للنفوس الإنسانية في

---

*- كتب سعد الله ونوس هذه المسرحية علم ١٩٩٣، أخرجها للمسرح القومي في دمشق الدكتور عجاج سليم عام ١٩٩٧، وقدمت على مسرح الهناجر في القاهرة عام ٢٠٠٣، كما قدمت في مهرجان دمشق المسرحي لعام ٢٠٠٤.

[١]- ميير خولد،فسيفولد،في الفن المسرحي،ج١، تر:شريف شاكر، ط١،دار الفارابي،بيروت،١٩٧٩، ص ٧٤

[٢]- ونوس، سعد الله، الأعمال الكاملة، مج٢، يوم من زماننا، دار الآداب ،بيروت،٢٠٠٤، ص١٩٣.

مجتمعنا الراهن. إذ يطالعك النص لغرفة مدير المدرسة التي علقت في صدرها صورة رئيس الدولة في لباس جنرال. نرى المدير وكأنه ملدوغ بأفعى سامة، لا يعرف ماذا يفعل. بينما الأستاذ فاروق مدرس الرياضيات يقتحم عليه إدارته وكأنه مصاب بمس، لقد اكتشف الأستاذ فاروق أن طريق الدعارة اخترقت المدرسة وطالباتها يذهبن إلى بيت الست فدوى التي تدير داراً للدعارة في الحي نفسه. بينما مدير المدرسة يدور في غرفته كالمجنون، والرعب بادٍ عليه، وكأن الموت داهمه، لكن دخول فاروق زاد في غليانه أكثر، وخاف أن يكون قد علم بالخبر أيضاً، ويبدأ السجال بين فاروق والمدير، وكل منهما يتكلم بموضوع لا يمتّ إلى الآخر بصلة، الأستاذ فاروق يتكلم على الطالبات اللواتي يذهبن إلى بيت الست فدوى القوّادة، بينما المدير يتكلم على الكتابات على أبواب المراحيض تخصّ الدولة، ورجالاتها. والتبس الأمر على كل من فاروق الذي يريد أن يعالج موضوع الدعارة بأقصى سرعة، والمدير الذي عليه أن يكشف الطالبة التي كتبت على أبواب المراحيض كي يسلّمها للجهات المعنية ويسلَم من عواقب هذا الموضوع. كل منهم يدور في فلك!!

" فاروق: أمر مروّع يا حضرة المدير. يجب أن تفتح تحقيقاً على الفور.

المدير: هل مررت بالمراحيض؟

فاروق: انقلبت المراحيض إلى الصفوف.

المدير: أنا مريض ولا أحتمل هذه الخضّات.. أهناك كتابات في الصفوف أيضاً؟

فاروق: بل أقوال صريحة واعترافات مرعبة. يا فاطر السموات والأرض..ما سمعته زلزل كياني. أطلب يا حضرة المدير أن تبدأ التحقيق على الفور.

المدير: من التي تجرأت واعترفت؟ من الفاعلة؟"[1].

وعندما يدرك المدير أن الموضوع لا يخصّ الكتابات، يبدأ بإهانته وتهديده بأنه غير مهتم، يترك فاروق المكان غير مبالٍ ويتجه نحو الجامع ليكلم الشيخ متولي بموضوع الطالبات والست فدوى، فيرى الشيخ يسجّل برنامجاً تلفزيونياً عن إزالة البول و الغائط، ويصنف طرق إزالتها، وعندما ينتهي من المذيع يسأل فاروق عن سبب قدومه في هذا الوقت، ويؤنبه لأنه لا يأتي إلى الصلاة، فيحكي له فاروق عن الست فدوى والطالبات، فيصرخ شيخ الجامع بوجهه، معتبراً الست فدوى من المحسنات اللواتي يتبرعن لإعمار بيوت الله وإنّه يغتابها وهذا حرام.

---

[1] - المصدر السابق، ص ١٩٤

" الشيخ متولي: هل تعلم يا أستاذ أنك تخوض في أعراض الناس بلا احتشام؟ وهل تعلم أن الغيبة أشدّ من ثلاثين زنية في الإسلام؟....فأنت مغتاب ظالم وإن كنت صادقاً ويكفيك زاجراً عن الغيبة قوله تعالى: "ولا يغتب بعضكم بعضاً، أيحب أحدكم أن يأكل لحم أخيه ميتاً فكرهتموه"[1].

يخرج فاروق من الجامع، وكاد يتقيأ مما سمعه من الشيخ متولي، ويحثّ السير إلى مدير المنطقة مصمّماً على قطع دابر هذا الموضوع بأي شكل. فابنة مدير المنطقة تتردد إلى بيت الست فدوى– فهو حتماً سيخرجها من المنطقة كلها – هكذا فكر وهو ذاهب إليه. وعند دخوله مكتب مدير المنطقة تستقبله صورة لرئيس الدولة كبيرة وبثياب مدنية، وعندما يعلمه بأمر ابنته التي تذهب إلى بيت الست فدوى، يفاجئه(لفاروق)عندما يقول له إن ابنته تعرفت على زوجته في بيت الست فدوى، فيذهب من دون تردد إلى بيت الست فدوى ليتأكد مما قاله مدير المنطقة، فيصعق عندما يتأكد أن الكلام صحيح، يقرر الأستاذ فاروق وزوجته الانتحار، ويقتلان نفسيهما خنقاً بالغاز.

" يرهق فاروق الخيار وقد طالت السكين عنقه فزوجته الأثيرة لديه غدت ممن يرتدن منزل فدوى، بعد أن أسقطتها الحاجة والفاقة. العهر في المدرسة، ومديرها لا يخشى إلا جرثومة السياسة. وإمام المسجد مشغول بآداب الاستنجاء، ومدير المنطقة يفلسف ويربط بينه وبين التحضّر...أي زمن هذا؟ "[2]

صحيح أن هذه المسرحية لا تنتمي إلى العبث بالمفهوم المسرحي، لكن نهايتها تنتمي إلى الفلسفة العبثية التي تضع الإنسان أمام خيارين. إما التمرد أو الانتحار، ولأنّ فاروق لا يستطيع التمرد، انتحر!

" أعرف أن هذه المسرحية قاتمة، وتثير لدى القراء ردود فعل تتراوح بين الاستهجان والكآبة. ولكن، سأسأل بصراحة: أين الضوء الذي يشعشع في واقعنا الراهن؟ بل وأكثر من ذلك أليس الواقع الفعلي أشدّ قتامة من المسرحية ذاتها؟ "[3]

لكن سعد الله ونوس أراد أن يؤكد" أن العالم مسرح أخلاقي كبير تديره العدالة وكل شيء خيّر أو شرير أو يكتسب ويحق أن يصل إليه ومن شأن هذا الموقف أن يلقي بالمسؤولية

---

[1]- المصدر السابق، ص٢١٣- ٢١٤.
[2]- عمار، فاتن علي، سعد الله ونوس في المسرح العربي الحديث، ص ١٥٩.
[3]- محمد، هالة، البحث عن الصواب وامتحانه، حوار مع سعد الله ونوس، جريدة الحياة، عدد٢٦، نيسان، لندن،١٩٩٤، ص٩.

عن الوضع الإنساني على كاهل الموجودات البشرية ذاتها، فنحن مسؤولون عما نحن فيـــه، عما نؤول إليه، وقد قررنا بأنفسنا ماضينا، وسوف نقرر مستقبلنا"[1].

١- (يوم من زماننا) والكشف عن الفساد السياسي

إن الظروف التي وصلت إليها بلادنا، والتي فيها من البشاعة والخوف والقسوة، تجعلنـــا لا نتصور أي أمل سيأتي ويخلع عنا هذا الهلع، رعب في العمل، خوف في الشارع، تقية فـــي البيت، أصبح الواحد منا يخاف زوجه. فأي تصور لهذا الواقع، أو أي تخيل لهذا المستقبل، يظل أكثر حياة من القسوة التي تنتعل أدمغتنا.

" من كان يتخيل أنه سيأتي يوم يفرض فيه كل حاكم على شعبه(تضرعات)مـــستديمة لـــه، و(لصفاته)الحسنى، من كان يتخيل أنه سيأتي يوم تغدو فيه هذه الشعوب التي كانت تتوقـــد حيوية وأملاً في خمسينيات وستينيات هذا القرن مجرد جموع خائرة مستنفدة، ذليلة، تتمرغ في اليأس وتفاهات التلفزيون الملونة وهي تتدهور من قاعٍ إلى قاع"[2].

فمدير المدرسة الذي يضع صورة الحاكم وبلباسه العسكري في الإدارة ما هي إلا دلالة على الحزم الذي يقتدي به مدير المدرسة الذي لا يعنيه إلا تنفيذ الأوامر التي تأتي من مجموعـــة الأجهزة الأمنية لكي يظل جيل الشباب تحت الرصد والمراقبة، والتهديد بكل أشكال العـــسف لمن يخرج عن الولاء. وبما أن الكتابات الموجودة على أبواب المراحيض تشكل خطراً على المدير، وموقعه الاعتباري، وأن هناك من يرصده في المدرسة أيضاً مثل الموجهة ثريا التي تعمل لحساب أجهزة الحكم أيضاً. لذلك لم يفكر المدير مجرد تفكير في موضـــوع الـــدعارة التي أقلقت فاروق.

"المدير: هذا الصباح اكتشفنا كتابات جديدة في المراحيض. أنا رجل مريض ولـــن يـــدعوني أصِل إلى تقاعدي بسلام.

فاروق: لدينا الآن ما هو أخطر من الجهالات التي تكتب في المراحيض.

المدير: ما كتب هو الفضيحة، وهو الخطر الفعلي. لم يقولوا لك إذن! إنها كتابات سياســـية وفيها شتائم تطال الر....(يتلفت حوله خائفاً) فعلاً إنّ هلاك الإنسان بين فكيه....يريدون أن

---

[1] - كولر، جون، الفكر الشرقي القديم، تر:كامل يوسف حسن- إمام عبد الفتاح إمام، مر:عبد الغفار مكاوي، عالم المعرفة، عدد١٩٩، المجلس الوطني للثقافة، الكويت، ١٩٩٥، ص٣٣.

[2] - محمد، هالة، البحث عن الصواب وامتحانه،حوار مع سعد الله ونوس، جريدة الحياة،عدد ٢٦ ،نيسان، لندن،١٩٩٤، ص٩

يوقعوا بي. وأنا مريض لا أحتمل هذه الهزات. أنتظـر أن تـساعدوني جميعـاً، ينبغـي أن نتحرى بهدوء الثغرة التي ينفذ منها الفساد.

فاروق: ما يهبّ من بيت الست فدوى هو الفساد يا حضرة المدير. والثغرة التي ينفذ منهـا بدأت تنكشف"[1].

المدير يحصر الفساد بوصفه حالة تهدم المجتمع في الكشف عمن تسبب بهـذه الكتابـات، بينما فاروق يضع يده على مكمن الفساد الذي بإزالته يحفظ جيلاً من الطالبات اللواتي يقعن تحت ضغط من الحاجة الاقتصادية، ويعملن داعرات، ويسهمن في تفكك عـرى المجتمـع. ويلح فاروق على المدير كي يساعده في قطع الطرق التي توصل الطالبات إلى بيت فـدوى، والمدير لا يأبه لما يقول.

"المدير: خبرشات صبيانية! أتسميها خبرشات صبيانية ؟! قلت لك إنهم يشتمون ال...اسمع يا أستاذ فاروق. ربما كان لك ظهر يحميك، أما أنا فلا ظهر لي إلا سنوات خدمتي الطويلة.

فاروق: لا ظهر لي ولا بطن، ولكن في أعناقنا أمانة وواجب.

المدير: ماذا تراني أفعل! آكل خراء أم أؤدي الأمانة والواجب......"[2]

مدير يتفيأ بالخدمة التي أداها، ويستريح على كرسي الإدارة التي يحافظ عليها كحفاظه على روحه، نشأ أجيراً عند من هدّدوه بلقمة عيشه فخنع واستمرأ هذا الخنوع والذل، وتعهد أن يورثه إلى طلاب مدرسته. بينما فاروق وكأنه خارج اللحظة الحياتية التي يعيشها، قـابض على مجموعة القيم التي تربى عليها، لكنه بدأ يتعب. وخصوصاً حين صرخ المدير بوجهه، وأخرجه.

"المدير: اخرج...ضيّعت وقتي، وعرقلت التحقيق في قضية مـصيرية وتاريخيـة. اخـرج وتخبط في هذا الدرب الوعر كما يحلو لك"[3].

وتدخل الآنسة ثريا وهي تجرّ بعنف إحدى الطالبات، التي وجد معها كتاب عبـد الـرحمن الكواكبي(طبائع الاستبداد). فاستبدّ الخوف في المدير وبدأ يعنّف الطالبة ويشرح لهـا عـن مساوئ هذا الكتاب، ويتهم الكواكبي بعروبته، ويلغي نضاله.

" ثريا: تقول الآنسة منى، إنها جاءت به من مكتبة أبيها.

---

[1]- ونوس، سعد الله، الأعمال الكاملة،مج٢، مسرحية يوم من زماننا، ص١٩٦- ١٩٧

[2]- المصدر السابق، ص١٩٧.

[3]- المصدر السابق، ص ٢٠٤

المدير: ولماذا تأتي به إلى المدرسة! من أين تطلع علينا هذه العفاريت؟! ومن أين تأتينا هذه الفضائح؟!

ثريا: أعتقد أن الفضيحة واحدة، لكنها أكثر تشعباً مما قدّرنا.

المدير: أيتها الفتاة..أتعرفين ماذا تقرئين؟

منى: إني أقرأ كتاباً لواحد من أعلام النهضة العربية، اسمه عبد الرحمن الكواكبي.

المدير: هكذا..وتجرؤين على قول ذلك بالفم الملآن؟ ماذا يجري في هذه المدرسة؟! ألا تعلمين أن العهود البائدة هي التي سمّته علماً من أعلام النهضة! أما في هذا العهد المبارك فقد انكشف المستور، وعرفنا من هو عبد الرحمن الكواكبي. رجل مشبوه في صلاته، وكتاباته احترف التحريض وزعزعة الاستقرار. وهذا الكتاب الموتور يحفل بالنمائم والتوريات الحاقدة"[1].

هذه الحكومات تسهم في إلغاء الثقافة الحقيقية، وتسوّق الثقافات الاستهلاكية تحت اسم الانفتاح على العالم، ومواكبة الحضارة الغربية، بينما تسعى بكل ما أوتيت من قوة وقمع إلى إلغاء التاريخ الحقيقي، وصناعة تاريخ يقاس على مقاسها!

يخرج فاروق إلى الشارع مهرولاً نحو الجامع من بعيد يراقبه الكاتب ونوس الحاضر في كل لحظة من هذه المسرحية، كان فاروق مشوش الذهن لكنه مصمّم على متابعة هذه القضية، فموضوع الكواكبي بدأ يذهله. وهو يردد كلمات وكأنه يسمعها لأول مرة.

"المؤلف: ناضجات...وولاؤهن مؤكد. المستبد عدو الحق. عبد الرحمن الكواكبي. ألم يكن يدرّس على أيامهم؟! لو لم يكن ممنوعاً لأعاد قراءته"[2].

توجه فاروق إلى الجامع ولم يخرج بنتيجة أيضاً، فالجامع مؤسسة مثل باقي المؤسسات الأخرى التي تقدم ولاءها، ثم تفتح الأبواب للمصلين، وكما المدرسة تحارب روّاد النهضة العربية وتلغي تاريخهم، كذلك شيخ الجامع يلغي العلوم والمعارف، ويعدّ الرياضيات والفلسفة شكلاً من أشكال الغزو الفكري الذي يلغي الدين.

"إن العلم النافع هو ما يزيد من خوف المرء من الله تعالى......فهل نجد هذه العلوم في مدارسكم المدنية؟!

---

[1]- المصدر السابق، ص ٢٠٥ .

[2]- المصدر السابق، ص ٢٠٧ .

لا..تصفحت علومكم، فلم أجد إلا فضولاً زيّنه كفّار الغرب وسمّوه علماً. وما تلـك الفلـسفة والاجتماعيات والطبيعيات والفلك والرياضيات إلا وسوسات شيطانية، وضعها الكفـار، كـي يضلّ المرء"[1].

وعلى الرغم من كل ما قاله الشيخ متولي، يظل شيء من أمل عند فـاروق، لعـل الـشيخ سيستمع له، ويجد لمشكلة بنات المدرسة حلاً، لكنه يلقى العكـس حـين يـصف فـاروق بالمغتاب والنمّام، وقبل أن يتقوّل بأعراض الناس عليه أن يرى"الميل في المكحلة".

"الشيخ متولي: لولا الظّنة لدخل الإنسان الجنة. قل لي يا أستاذ..هل تعرف من يعمر مساجد الله؟(إنما يعمر مساجد الله من آمن بالله واليوم الآخر وأقام الصلاة وآتى الزكاة ولم يخـشَ إلا الله) فهل يجوز أن نصف هذا المؤمن الذي يعمر المساجد بالفـاجر الـزنيم، أو بقـرين الشيطان الرجيم. ما دفعته الست فدوى لرفع مآذن هذا الجامع، وتزيين قبابـه يربـو عمـا دفعه أي محسن في هذا الحي"[2].

الأفكار في رأس فاروق تتشابك، وتختلط، ولا يعرف ماذا يقول، فيخـرج مـن الجـامع مهزوماً مرة أخرى بعد أن هزمه مدير المدرسة، لكنه أصرّ أن يتابع طريقه لوضع حدّ لهذه الدعارة المعلنة في المدرسة والجامع معاً.

خرج فاروق، وكاد يتقيأ في صحن الجامع حين تذكر الرائحة الكريهة التي كانت تنبعث مـن فم الشيخ متولي. "رائحة بخر يتصاعد من طعام متعفن، ومن غـائط"[3]. ويـستمر الأسـتاذ فاروق في البحث عن سبيل يردم هذه الهوة العفنة التي انفتحت في المدرسة، يتذكر أن ابنة مدير المنطقة من البنات اللواتي يترددن إلى بيت الست فدوى الداعرة، فيتوجه إلى مكتـب مدير المنطقة، فتطالعه صورة في صدر المكتب لرئيس الدولة وبلباس مدني، بينمـا الـسيد مدير المنطقة يتباحث في إيجاد حل لموظف اتهموه بالجنون، لأنه لم يتوافق مع ما يجـري في هذه الدائرة من استغلال المواطنين، والرشاوى والأتاوات التـي تُـدفع لتـسيير أمـور الناس، يعتذر السيد مدير المنطقة من فاروق، ويدعوه للجلوس. بينما يتـابع حديثـه عـن الموظف الذي ما عاد يحتمل وجوده في هذه الدائرة ويسأل مدير مكتبه الأستاذ أحمد.

" مدير المنطقة: ماذا فعل؟

---

[1]- المصدر السابق، ص٢١١- ٢١٢.

[2]- المصدر السابق، ص ٢١٤- ٢١٥.

[3]- المصدر السابق، ص ٢١٧ .

أحمد: في الصباح كان هادئاً وطبيعياً..وفجأة رفس كرسيه، واعتلى مكتبه، وراح يصيح(أيها الخصيان...الموت ولا التعريض مع دولة هذه الأيام) نهض رئيس الديوان وسائر الموظفين، وحاولوا تهدئته، فأخرج عضوه، وبال عليهم، ثم قفز خارجاً إلى بهو السراي، وراح يصرخ وسط دهشة الناس..الموت ولا التعريض مع دولة هذه الأيام"[1].

وبعد أن يأمر مدير المنطقة بإرساله إلى مأوى المجانين، ويرفض تسليمه للأمن لأنه يعرف أسرار المديرية كونه موظفاً قديماً، يرحب بقدوم فاروق، ويشرح له أن بعض الناس لم تستطع أن تتوافق مع هذا التطور، وهذا الموظف مثال على ذلك، لذلك أصابه الجنون، ويسترسل مدير المنطقة بوصف التغيرات الحضارية التي طرأت على هذا البلد، ويعدّ القيم القديمة التي تربى عليها الناس، قيماً بائدة، والتطلع نحوها تخلفاً، وأن كل ما يحدث من الآن بعد هذا الانفتاح هو ثورة.

" نعم يا أستاذ أسميه ثورياً، لأن الثورة الحقيقية ليست طنين الشعارات وترتيل العقائد والمحفوظات، بل هي الانفتاح على العصر ومنجزاته، وعلى العالم وأسواقه، هذه هي الثورة الحقيقية. إن الذين حاولوا أن يسوّروا البلاد، وأن يحجزوا العصر على الحدود، انهزموا، ولم تبقَ منهم إلا بعض الذكريات المريرة. وهذا الرجل العظيم(يشير إلى الصورة)هو الذي أدرك أن البلاد لا تسوّر"[2].

ويتابع مدير المنطقة التبجيل بهذا التطور ويعدّ بعض الاصطلاحات مثل، الرشوة، الفساد، الإثراء قيوداً متخلفة تحيل بيننا وبين الانفتاح الحضاري. ويعدّ ابنته ميسون مثالاً متألقاً لهذه الحضارة وهي ابنة زمانها. وفاروق غارق في الصمت يستمع، وعندما يذكر اسم ميسون، ينتفض ويتذكر أن قدومه ليس من أجل الاستماع إلى هذه المحاضرة عن الحضارة، وإنما ليخبره أن ابنته – بنت زمانها – تتردد إلى بيت الست فدوى، وعندما يخبره فاروق عن ابنته، لا يصدر أي رد فعل لمدير المنطقة، بل يخبره أن ميسون ابنته وزوجة الأستاذ فاروق أصدقاء وكلتاهما تلتقيان في بيت الست فدوى، فيصاب الأستاذ فاروق بالذهول، وينتفض كالممسوس.

" فاروق: ماذا تقول!! يا فاطر السموات والأرض..زوجتي عند الست فدوى؟

---

[1]- المصدر السابق، ص ٢١٩.

[2]- المصدر السابق، ص٢٢٢-٢٢٣.

مدير المنطقة: والست فدوى هي الأخرى تحبّ زوجتك كثيراً وتدللها. إنك محظوظ يا أستاذ. لديك زوجة متميزة تثير الإعجاب وتميل نحوها القلــوب. إن ابنتــي لا تــصادق بــسهولة، والست فدوى صعبة المراس ولا تدلل أيّاً كان"[1].

وبما أن الديمقراطية أخفقت سياسياً، ولم تتحقق أيضاً ثقافياً. فإن ذلك يفرض علينا مأســاة السيطرة على المنابر والمواقع الحساسة بمرسوم أو تفويض أو قرار سياسي غيــر عــابئ بتناقضات الواقع ولا بمهامه المرحلية والمستقبلية. لذا لا يهتم مــدير المدرســة بالفــساد الأخلاقي، والذي يعنيه تثبيت موقعه بصفته مديراً فقط، ولتفعل الطالبات ما يردن إلا تنــاول السلطة الحاكمة تلميحاً أو تصريحاً، لذلك تفشت الدعارة كبديل اقتــصادي عنــد الطالبــات الفقيرات، وترفٍ حضاري عند الغنيات منهن. وكل ما يعني الشيخ متــولي أن يبقــى علــى المنبر ويطلب من الله التوفيق لحاكم البلاد، كي يضرب بسيفه، ويستمر برنامجه التلفزيوني بشكل دوري. ومن ثم فهو حر يفعل ما يبتغي، يبثّ سمومه السلفية فــي العقــول الغائبــة، ويغيّب العقول التي تريد أن تسأل كي تتحقق. فالسؤال حرام. لأن السؤال يذهب بالسائل إلى الشك، والشك ضلال وكفر.

ومدير المنطقة هو الرمز الذي تعمل بإمرته الدوائر كلها من مدرسة وجــامع ومعمــل...لا يعنيه إلا زيادة المديح الكاذب للحاكم كي يبقى بهذا الموقع الحساس ويستثمره كأنــه أحــد أملاكه، إلى مصالحه الشخصية، وينمّي ثروته، وليذهب بقية النــاس إلــى الجحــيم. هــذه التركيبة السياسية لابدّ لها أن تفرز مجتمعاً متفككاً، فارغاً من القيم، وجاهلاً يسلم مــصيره للغيبيات، أو يتسابق إلى تحصيل الرشاوى بأية طريقة.

" لا ريب أن الهزائم التي عشناها داخلية بقدر ما هي خارجية، خلخلت البنيــات العائليــة والنفسية والسياسية والدينية والاقتصادية والثقافية للأفــراد والجماعــات، يتــداخل فيهــا استعباد الحاكم للشعب، وإخضاع المؤسسات(العائلية، السياسية، الثقافية)لأفراد"[2].

٢ – (يوم من زماننا)والكشف عن الفساد الاجتماعي

البرجوازية الصغيرة هي مشكلة ونوس الجوهرية، بكونها متذبذبة ولا تستقر، أخذت شــكلاً آخر وتحوّلت إلى طبقة طفيلية تقتات على أزمات الناس، وظروفهم الاقتــصادية المترديــة،

---

[1]- المصدر السابق، ص ٢٢٦.

[2]- بنيس، محمد، حداثة السؤال"بخصوص الحداثة العربية في الشعر والثقافة"، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ١٩٨٨، ص ١٤٣

فهي لا تخلق مشاريع إنتاجية وإنما تدعم الطبقات البرجوازيـــة ومـــشاريعها الاســـتغلالية، وتشارك في خلق مؤسسات باسم السياحة تدعو إلى الانحلال الأخلاقي والفكري.

" فدوى: هل تعرف أن الحياة والواقع وهذا العالم أعقد من سؤال وجواب؟ "[1]

هكذا تقول الست فدوى إحدى ضحايا المجتمع المتفسخ أخلاقياً نتيجة الإفرازات الاقتصادية المتخلخلة ضمن البنية السياسية غير المستقرة على إيديولوجيا محددة. ونتيجـــة لمجتمـــع ديني سلفي متزمت، لا يعترف بالمرأة إلا أداة متعة لزوجها، وكتلة من الغوايـــة للآخـــرين. فقد زوّجها والدها لكي يشفيها من قصة حب كئيبة، لرجل اكتشف أنها ليست عذراء ســـاوم والدها إما بالفضيحة وإما أن يدفع له نصف تجارته، فدفع الوالد المـــال تجنبـــاً للفـــضيحة، وتابع حياته مكسور الوجدان. بينما الست فدوى بذكائها سيطرت علـــى زوجهـــا، وعملـــت قوّادة، وافتتحت بيتاً للدعارة يرتاده كل ذوي النفوذ والمال في المدينة. وعندما يأتي إليهـــا فاروق لكي يتأكد بأن زوجته تتردد إلى بيتها، تحاول تهدئته، وأرادت أن تفتح معه حـــواراً إنسانياً، لأن كل من يأتي إليها لا يرى فيها إلا المرأة الجسد، المرأة التي خلقـــت للفـــراش ليس إلاّ.

" فاروق: إنك تخربين البيوت، وتغرقين الجميع في وحل الفساد والرذيلة.

فدوى: ربما كنت شيئاً من هذا كله. أتعلم؟! لم تخيبني..كنت أنتظر رجلاً يقول لي ذلك فـــي وجهي..كنت أنتظر رجلاً لا يأتي إليّ متهافتاً. لأنه سيكون الرجل الوحيد الذي يغريني بـــأن أشرح نفسي قليلاً. هل تصدق؟ رغم كل شيء، إني أشعر بالوحدة مثلك"[2].

ولأنّ الست فدوى امرأة تعرف ماذا تريد، وتعرف إلى أين ستصل، كما أنها تعرف الآخرين بشكل جيد نتيجة لطبيعة عملها. فهي تدرك أنها والأستاذ فاروق ضـــحية مجتمـــع تمزقـــت أوصاله، ولا يمكن رأبه.

" فدوى: إنها الدنيا الحقيقية يا فاروق. الـــدنيا المبنيـــة مـــن الطـــين والـــدم والـــشهوات والشراهة. الدنيا الملموسة والعنيفة والقاسية. باختصار..الدنيا الفعلية التي نحيا بها. أمـــا تلك التي كنت تظن أنها الدنيا، فليست إلا أوهاماً ونفاقاً وتزاويق كاذبـــة. اصـــغِ إلـــيّ يـــا فاروق..كنت فعلاً أنتظر هذا اللقاء. في فترات قصيرة قد تكون الأوهـــام جميلـــة، وأحيانـــاً ضرورية. لكن المرء لا يستطيع أن يتغذى بالأوهام طويلاً، ولا يستطيع أن يبني على الوهم

---

[1]- ونوس، سعد الله، الأعمال الكاملة، مج٢، مسرحية يوم من زماننا، ص ٢٢٩

[2]- المصدر السابق، ص٢٣٠.

إلا الخيبة والمرارة. لا أدري..أعتقد أنه وضع شاذ، أن يضيّع رياضي متألق مثلك حياته في مدرسة لا تقيم له وزناً....إني أحتاج إلى شخص مثلك، ويغريني كثيراً أن أثبّت قدميك في دنيا حقيقية لا وهمية. ومهما بدت الدنيا الحقيقية قاسية وعنيفة، فإن لها أيضاً سحرها الخاص. إنه سحر أسود مسكر لا تقاس به مذاقات الأوهام الفقيرة والمغثية"[1].

كلام فدوى هو إحدى الصيحات التي لم يسمعها فاروق، على الرغم من أنها حوله وبين يديه، لم يدرك أن القتامة في هذا المجتمع أعمت كل شيء، لكن هذا العمى يكون جميلاً أحياناً، فقد بدت الحياة تتكشف لدى فاروق، لكن هذا الكشف ضبابي، يحاول أن يدخل هذا الضباب أكثر لكي يعرف أكثر، فيلح عليه السؤال، هل زوجته فعلاً تأتي إلى هذا المكان، على الرغم من أن المكان قد أغرى فاروق بالكشف، فقد دخل نفقاً مظلماً، نفقاً أفرزته المدنية الزائفة، والقهر البشري، فهل يستجيب فاروق لنداء الهاوية كما استجابت فدوى، لكن السؤال يلح أكثر.

" فاروق: ..إنك جنية رهيبة تنصبين الشباك وتتلاعبين بالعقول. لدي سؤال واحد فقط..سؤال يتوقف عليه مصيري، وأريد جوابه حالاً.

فدوى: ليتك تسلس قيادك لي. الطفل أو الأحمق هو الذي يعلق مصيره على جواب واحد"[2]

وتحاول فدوى من جديد إيقاظ فاروق من وهم الحياة الذي يعيشه وحيداً، ووهم أن المجتمع يغرق في وحل سواده أحلك من العمى، ووهم أن هذا المجتمع لابدّ له أن يصحو، ووهم أن هناك أملاً قادماً ليخلص هذا المجتمع من هزائمه، لكن عبثاً.

فقد أدرك ونوس الضياع الذي نعيش فيه، وأدرك أن السلطات التي جعلتنا نشهق ولا نلحق لقمة العيش، الآن سعيدة وهي تتأملنا نتخبط في متاهات لا يعلم بها أحد، ولا يخرج منها إلا من يقدم الولاء والطاعة لهذا الخراب. وأخيراً تعلمه فدوى بقدوم زوجته لهذا المكان.

" فدوى: وهل تعلم أيها الرجل النابه لماذا تأتي زوجتك إلى هذا البيت! المسكينة..إنها تأتي لأنها متيّمة بحبك. إنها تأتي، لأنها على صغر سنها تريد أن تكون أمك وحبيبتك وزوجتك. إنها تأتي لأنها تعتبر زوجها آنية خزفية ثمينة، ستتحطم إذا خرجت إلى الدنيا الحقيقية. إنها تأتي يا أستاذ فاروق لكي تواصل الاستمتاع بالسباحة في موادك المخاطية وأوهامك اللزجة!"[3]

---

[1]- المصدر السابق، ص٢٣٧.
[2]- المصدر السابق، ص٢٣٧.
[3]- المصدر السابق، ص ٢٣٨ .

فتظلم الدنيا في عيون فاروق، ويعمّ الخراب حين يعرف الأسباب الحقيقية لقدومها. وأقــرّ فاروق أخيراً أن ليس له مكان في هذه الحياة، فهي للسوقة والانتهازيين، وأدرك أنه خارج الزمان، فهذا الزمان لا يتنفس فيه إلا الاستبداد والطغيان، هذه اللحظة أدرك لمَ يمنع كتــاب عبد الرحمن الكواكبي، وأدرك أن طبائع الاستبداد التـــي أراد أن يكــشفها الكـــواكبي، قـــد استشرت وملأت هواء المدينة. وعرف أيضاً أن طغيان المال اشترى النفوس والأجساد معاً، وطوّع الدين لخدمته، وأصبح الناس عبيداً وأجراء عند هؤلاء المالكين. بحث فـــاروق عـــن مكان له بين هذا الدمار فلم يجد. كاد يـــصرخ فلـــم يـــستطع تـــذكر ذاك الموظـــف الـــذي يقول:"الموت ولا التعريض مع دولة هذه الأيام" لم يرهقه خيار الموت فقرر وزوجته نجـــاة، النجاة من هذه الدنيا في الموت. أغلقا منافذ البيت، وخلعا ثيابهما، وفتحا أسطوانات الغـــاز الموجودة في البيت، وجلسا يستقبلان الموت بألقٍ صوفيّ

" نجاة: هل رفعت الشراع؟

فاروق: نعم..والريح تدفعه بقوة.

نجاة: إني أحبك.

فاروق: كنت أخاف أن أرحل وحدي.

نجاة: وكيف ترحل وحدك؟

فاروق: إننا نبتعد عن الخراب والوحشة والفوضى.

نجاة: نعم...إننا نبتعد وندخل في البياض.

فاروق: رأيت اليوم رجلاً كان يغطي الزبد فمه. كان يريد أن يبحر، وكان يصرخ..أتعلمـــين ماذا كان يقول...؟

نجاة: ماذا كان يقول يا حبيبي؟

فاروق: كان يقول الموت ولا التعريض مع دولة هذه الأيام.

نجاة: نعم..الموت ولا التعريض مع دولة هذه الأيام "[1].

لقد تمكن ونوس في هذا النص أن يمتلك زمام الحرفة الكتابية لكي يستطيع أن يوصـــل مـــا يبتغيه، محققاً ما قاله بروك: " كان هدفنا أن نكشف على نحو أكثر اكتمالاً ما يكوّن التعبيـــر

[1] - ونوس، سعد الله، الأعمال الكاملة، مج٢، يوم من زماننا، ص٢٤٨.

الحي، ومن أجله كان علينا أن نطرح مبادئ التواصل عن طريق الكلمات والصور الثقافية وشبه الثقافية المشتركة"[١].

ب – الفساد الأخلاقي

- **(ملحمة السراب) نموذج لانهيار القيم الحقيقية**

هل يريد أن يقول سعد الله ونوس في هذا النص، إن كل ما مر في تاريخ البشرية كان يرتكز على قيم غير عادلة، وهذا يعني أن ليس للعدالة تاريخ، وهل كانت مجموعة القيم تلهث لتكرس الظلم، وتزيد على المظلومين ظلماً جديداً !!، وهل كانت هذه القيم تزغرد للسلطة، وتهلل للمتسلطين الجدد!. وهل هذه القيم التي اخترعها السلاطين والأمراء ومن بعدهم الملوك والحكام، تكرس التدني النفسي والجسدي للمرأة، وتستغل فقر الفلاح وتزيد عوزه !. وتلعق حتى العرق المتصبب من زند العامل، وتتحول هذه القيم إلى يد قوية تكسر قلم الكاتب، وإلى شرطي يعتقل عقل العارف، وأن سلطة المال تجرد المرأة من سروالها، والأرض من فلاحها، والآلة ممن يقف وراءها، وتحول الكاتب إلى مدّاح في بلاط الحكام، وتجعل المفكر يستنبط قوانين تؤلّه الفرد وتسحق الجماعة.....لقد عرّى ونوس في هذا النص المجتمعات العربية كلها بجرأة ووضوح، أراد أن يقتلع الأحلام الكاذبة التي حشروها في ذهن المواطن العربي، وقرر بشجاعة أن يقول إن هذا الخراب لا شيء، أمام الخراب العميم الذي يقتلع الوجدان قبل الإنسان.

نص ملحمة السراب، هو رؤية الكاتب سعدا لله ونوس من عين زرقاء اليمامة للخراب القادم – والذي نعيشه الآن – هذا الخراب الذي يشعشع بأنواره فيعمي بصائرنا. جلجامش رأى كل شيء وونوس بشّر بكل شيء.

" انتميت يا سعد الله إلى جيل "فولتيري"مكافح متوهج بإرادة التغيير ويبشر بزمان جديد، فذقت لوعة انكسار الرايات وحطام المشاريع الكبرى. وأبصرت كيف يتحول المسيح إلى أعور دجال، وكيف ينكشف الخضر عن تنين والنبي عن كذاب صغير؟ "[٢]

عبود الغاوي رجل مال، يعيش خارج البلاد، وقد اعتاد أن يزور قريته بين حين وآخر، لكنه طوّل الغياب هذه المرة، شعر بالملل، فيقنعه خادمه ويوسوس في عقله لكي يذهب إلى

---

[١]- بروك، بيتر، النقطة المتحولة، تر:فاروق عبد القادر، عالم المعرفة، عدد١٥٤، المجلس الوطني للثقافة، الكويت،١٩٩٣، ص ١٥٧.

[٢]- نقلاً عن: باروت،جمال، ذاق لوعة انكسار الرايات وعاش يبشر بزمان جديد، مجلة أخبار الأدب، القيم، علي، العودات، حسين، م.يوسف، حسن، الأصداء الأولى للرحيل، ص ١٥٣- ١٥٤

قريته، ويجدد شبابه هناك. فقد اعتاد في كل مجيء أن يتزوج امرأة ويتمتع بها أيام وجوده في القرية ثم يتركها ويسافر، ويعود ليجدد..وهكذا.

الغاوي يشدّ رحاله إلى القرية، فيتفجر قلب الزرقاء عن رؤية خطيرة بقدوم الغاوي لكنها لا تنطق بشيء هذه المرة. الزرقاء هذه الفلاحة التي في القرية يشبهونها بزرقاء اليمامة التي تقرأ القادم من المخاطر. قرية ككل القرى العربية فيها من الهدوء ما يشابه الآلهة، وفيها من الخيانات ما يوازي يهوذا، وفيها من الجشع ما يقلع الروح، ومن الهلع ما يكتم الأنفاس. يدخل إليها ابنها البار عبود الغاوي وخادمه، فيحتفي أهل القرية بهما بينما أخت الغاوي تبدأ بترشيح بنات القرية لتزويج أخيها الغاوي كي يرفّه عن نفسه، فتطلب رباب ابنة ياسين عازف الربابة، وفضة المرأة التي تزدري زوجها ياسين لدرجة الخيانة، بينما الغاوي يجتمع بأهل القرية، ويثير موضوع شراء أراض من الفلاحين كي يبني منشأة سياحية، فمنهم من يقبل ومنهم من يرفض، إلى أن صار الصراع من أجل البيع ورفضه في الأسرة الواحدة يذهب ضحيتها ابن الزرقاء الذي يقتل أخاه، ويسخّر الغاوي المختار كي يسرّع له بشراء الأراضي، بينما شيخ الجامع يسمسر للغاوي في خطبة الجمعة لشراء مزيد من الأراضي، وبعد أن يشتري معظم أراضي القرية بمبالغ كبيرة، يبدأ في بناء منشأته الضخمة، فندق كبير خمس نجوم، وناد ٍ ليلي تقصف به أجساد بنات أهل القرية تحت اسم التراث الشعبي، وتموت التجارة الصغيرة مثل البقاليات، ويصبح مكانه مخازن كبيرة فيها كل شيء وتحت يافطات منارة بأسماء أجنبية(سوبر ماركت)أو(مولات)ويصبح الفلاحون خدماً في هذه المنشأة، على الرغم من وجود المال معهم. فيقترح الغاوي على الفلاحين استثمار أموالهم فيوافق كل من باع أرضه، وبذلك يسترد الغاوي أمواله التي دفعها ثمناً لأراضي الفلاحين فيمتلك المال والأرض والإنسان معاً، ويتزوج الغاوي من رباب التي قاومت إلى أن لم تستطع أن تقاوم. وتتغير ملامح القرية، لا هي مدينة متحضرة، ولا قرية متأصلة. "إنها مجموعة صغيرة من الأصوات بعثرها الخراب، فخنق بعضها وشتت بعضها الآخر، ولم تستطع أن تصرخ في وجه هذا الانفتاح الذي داهم هدوء الناس وطمأنينتهم، وكياناتهم"[1].

---

[1] - بصل، محمد إسماعيل، قراءة سيميائية في مسرح سعد الله ونوس، ص ٦٠

١- (ملحمة السراب) واللهاث وراء غواية المال

كان ونوس يستلهم التاريخ دائماً ليقدم لنا عبراً تنقلنا منه إلى واقعنا، لكنه هذه المرة يستلهم الواقع المعيش، ويحلّق فوق هذا الواقع مشيراً إليه بقوة الرمز والاستشراف، يعلن صراحة في هذا النص أن هناك شراً أسطورياً قادماً وراء مسرح الواقعية، يقدم لنا فاوست في ثياب الغاوي وشيطان فاوست في ثياب الخادم، لكن من يبيع روحه هذه المرة ليس فرداً، وإنما بلدة بأكملها والخادم ينقّ نقيقاً هادئاً في عقل عبود الغاوي الذي أضجرته لعبة المال في بلد الاغتراب، ويريد أن يلعب هذه المرة في بلده.

"عبود: وماذا تقترح؟

الخادم: أن نسافر إلى دولة من دول الأرياف.

عبود: أتريد أن نسافر إلى بلدي؟

الخادم: ...لا..أفضل أن نسافر إلى بلد آخر.

عبود: ولماذا تفضل بلداً آخر؟

الخادم: وهل تشعر بالحنين!

عبود: لست عاطفياً إلى هذا الحد. ولكن أعتقد أن في البلد تسهيلات يصعب أن نجدها في بلد لا نعرفه.

الخادم: لنكن صريحين...حالتك تقتضي عملية شاقة، لا يستطيع أن يجريها إلا طبّ لا يعرف الرحمة، ولا يخاف الشفقة.

عبود: وما الذي تخشاه؟

الخادم: لا أدري...يغدو المرء هشاً مع الناس الذين يعرفهم. أخشى أن تضعف، أو تشفق.

عبود: كأنك تجهلني! ألا تعرف ماذا يوجد مكان القلب في صدري!

الخادم: هو إجراء احتياطي لا أكثر.

عبود: (يدق على صدره) هنا..يوجد صخر لا قلب. لا تحتاج إلى احتياطات. ولن نسافر إلاّ إلى البلد الذي نعرفه"[١].

يدخل عبود الغاوي قريته وهو يبيّت لهم مشروعاً يعيد الحياة إلى ماله الراكد، وباحتيال فاضح يقصّ عليهم وصية والده وهو على فراش الموت بأن أهل القرية أمانة في عنقه،

[١]- ونوس، سعد الله، الأعمال الكاملة، مج٢، مسرحية ملحمة السراب، دار الآداب، بيروت، ٢٠٠٤ ، ص ٦٠٤- ٦٠٥.

وقد حثّه والده على افتتاح مشروع يساعد أهل قريته على التقدم والازدهار، وقد سوغ أن في المرات السابقة لم يثر هذه المشاريع، لأن القوانين حينها كانت قاصرة عن فهم الاستثمار وما يدرّ من أرباح للدولة، لكن هذه المرة بعد هذا الانفتاح الذي غيّر الأحوال سأنفذ وصية والدي.

"عبود: نعم..اليوم تغيرت الأحوال. هناك انفتاح حقيقي، وحماية للرساميل، وتسهيلات للاستثمار...وهذا هو المناخ المثالي كي أنفذ الوصية، وأقيم المشروع الذي أحلم به...هنا في هذه القرية الجبلية، المحاطة بالمواقع الأثرية، والطبيعة الخلابة سنبني أهم مجمع سياحي عرفته البلاد. خلال إقامتي في العاصمة فاتحت المسؤولين بالفكرة فتحمسوا لها كثيراً واتفقنا على معظم الأمور التنفيذية"[1].

إذن كان دافع عبود الغاوي هو القوانين التي أعطت للمستثمرين، الحرية بكيفية استثمار أموالهم من دون ضرائب أو رسوم !. ويشرح عبود تفاصيل المشروع السياحي، ولديه مخططات المشروع جاهزة، وقد بارك المسؤولون مشروعه، ولكن هناك مشكلة بسيطة هي المكان الذي سيقيم عليه المشروع فقط! وخاطب عبود أهل قريته بأن هذا المشروع هو بالمحصلة لهم، وسيدفع ثمن الدونم ستة أضعاف سعره الحالي، والأموال جاهزة حالاً لمن يريد أن يبيع. وتشتعل حمّى المال في القرية وتزيغ النفوس والقلوب.

"فاطمة: في حياتي لم أرَ الضيعة مهتاجة إلى هذا الحد. تقول إنّ موجة عاصفة ضربتها، وزلزلت كيانها.

يوسف: عرف ابن الغاوي كيف يهزّ دواخل الناس ويوقظ شياطينهم"[2].

ويثار الجدل في القرية حول بيع الأراضي فمنهم يبيع، ومنهم يخاف أن يبقى بلا أرض، لكن بريق المال يجعله يندم، فتتصارع النفوس، وتتصارع الأشخاص، وحمّى المال تسري في القرية كما النار في حقول القمح أيام الحصاد! والشيخ عباس إمام الجامع يسري من بيت إلى بيت يشرح فوائد المشروع وكأنه شريك الغاوي، والغاوي يشتري الرجال بماله ويقوّي شكيمتهم وسطوتهم على من لا يبيع ويصير النقاش جدلاً عقيماً، والجدل يتحول إلى صراخ، والصراخ ينفلت ناراً فيحرق القرية ويزهق الأرواح وتصرخ الزرقاء وسط هذا الخراب "ويلاه إني أبصر أكثر مما اسمع!"[3] فمروان ابن الزرقاء يقتل أخاه الشقيق أمين،

---

[1]- المصدر السابق، ص٦٢١.
[2]- المصدر السابق، ص٦٣١.
[3]- المصدر السابق، ص٦٦٠.

من أجل المال ونسي أهل الضيعة هواء الجبل العليل، فأغلقوا الغرف على أنفسهم لكي يبرّدوا أنفسهم بالمكيفات، وانتشرت التلفزيونات، والهواتف، وتمرغت هذه القرية بتفاهات المدنية. و يرفع أديب الناطور صوته أمام معلمه محمد القاسم الذي رفض أن يزوجه ابنته، فالغاوي أفسد نفوس الشباب بعد أن استزلمهم، وأصبح المال يجري في أياديهم، وطاشت العقول، ونسي الأولاد طعم الحليب واللبن، بعد ما انتشرت(الكولا) وما شابه من المشروبات الغازية. ويبدأ القلق يراود بعض الناس مثل بسام الذي لم يعرف تفسيراً لما حدث إلا أن نفوس أهل الضيعة هشة، ولديها استعداد عالٍ للانحراف.

" بسام: نعم يا خالتي..أريد أن أعرف، لأن قلبي مليء بالتوجسات.

الزرقاء: يا ولدي..ستزيدك المعرفة توجساً، وسيتضاعف عذابك كلما اكتشفت أنك أضعف من أن تغيّر مسار الأشياء.

بسام: ومع هذا أريد أن أعرف.

الزرقاء: المعرفة.. المعرفة ..أحياناً تكون الفطنة أن يتجنب المرء المعرفة(تبدو عيناها نفّاذتين وغائبتين، كأنها انفصلت عما حولها، وغاصت في أفق بعيد)أشعر برعدة في ظهري، كأنها بداية برداء تعقبها الحمّى. ليتني لا أعرف ولا أرى. لا أدري متى تم ذلك، ولكن أعلم أن قرينه الشيطان، وأن بينهما اتفاقاً وميثاقاً. أنظر وأنظر..تتعدد أمامي الرؤى، وتتداخل الأشكال والهيئات، ولا أستطيع أن أبصر القرين بوضوح، لكني أبصر حركاته، وألمح شيئاً من خططه وآثاره. ستخيم على القرية غواية لا تقاوم. أبصر الناس وكأنهم سكارى، فقدوا البصائر والضمائر. مقامات تنهار، وأعراض تباع(تغمض عينيها)آه..أبصر ما هو أرهب! أرى أشجاراً تخلع خضرتها، تتفحم. أرى ثعباناً يتقيأ فئراناً. أرى مطراً من الأشياء الملونة والنفايات. والناس مسعورة، تتناهب الأشياء والنفايات. تلتهم الأشياء والنفايات، تصير أشياءً ونفايات. آه.....ما أبصره يجعل أسناني تصطك "[1].

وقبل أن يفتتح عبود الغاوي منتجعه السياحي، يكون قد اشترى أرضاً وتبرع بها لبناء جامع جديد، ويتم افتتاحه في أحد أيام الجمع ونسمع صوت الشيخ عباس خطيب الجامع وإمامه يلعلع في أرجاء القرية على أحدث أجهزة الستريو التي وضعت في الجامع كي يسمع الله وأهل الدنيا دعاء الشيخ عباس لعبود الغاوي، صاحب هذه المكرمة العظيمة.

[1]- المصدر السابق، ص ٦٨٨-٦٨٩.

"الشيخ عباس: "وأحلّ الله البيع وحرّم الربا" وهذا يعني أن من يضع ماله في هــذه البنــوك الربوية، يخالف الدين ويقترف ما حرمه الله. ولهذا أوجد المحسن الشهم عبود الغاوي حلاً يتفق مع الدين الحنيف، ويسمح لكم بمضاعفة المال والتنعم بالأرباح. إنه يقترح أن تضعوا أموالكم لديه كي يشغّلها لكم في التجارة الحلال. وفي نهاية كل شهر يوزع عليكم ما تــدّره التجارة من أرباح مع بقاء رأس المال محفوظاً بالتمام...اللهم وفق ابن الغاوي كمــا يريــد توفيقنا، وضاعف أمواله كما يريد أن يضاعف مالنا. اللهم أصلح لنا ديننا الذي هو عــصمة أمرنا"[1].

ويغدق الغاوي الهبات والأموال على الشيخ والمختار ويضع الكل تحت جناحيه. الشيخ الذي يدعو له ويروج الاستثمار السياحي على منبر الجامع، والمختار الذي يدور من بيــت إلــى آخر يشرح فوائد هذا الاستثمار، والشباب العاطلون عن العمــل يــوظفهم مخبــرين عنــده يتقصون الأخبار في مملكته الجديدة، والباقي يوظف أمواله في منشآت الغــاوي الــسياحية ويعمل أجيراً فيها، فتنكسر النفوس. و يخمد البركان ويتحول البشر إلى رعاع بحــق. أمــا أطفال القرية فصاروا يرددون الإعلانات التلفزيونية في الحارات بدل اللعــب فــي الحقــول الشاسعة، حين كانت هناك حقول !. وحتى ياسين عازف الربابة بعد أن رفض التعامل مــع الغاوي فغرق في الديون حتى قمة رأسه، أغوته البهرجة الجديدة، وطمع بالغــاوي الــذي سيسجل له أغنية بالتلفزيون ويصبح مشهوراً، وصار يتمرغ على أحذية عبــود الغــاوي، ويقنع ابنته بالزواج من هذا الرجل الفاضل! الغاوي يمارس غوايته على ياسين فيصدق كل ما يقوله، فيحصل الغاوي على رباب زوجة له، ياسين يعطي ابنته للغــاوي مقابــل أوراق مالية بات يقذف بها وهو في أقصى حالات سكره ندماً على ما فعل.

"ياسين: بعت اللحم والدم بالورق..بعت لحمك ودمك..بعت الرقة والطهــارة..بعــت أجمــل وألطف ما لديك..بعت ابنتك..بعت نفسك(يخرج الرزم المالية من جيوبه ويبدأ برميهــا)هــذه رزمة لشلالات الليل على رأسها. وهذه رزمة للتقاطيع البديعة. هذه رزمة للصبا والــشباب. هذه رزمة للجمال......هذه رزمة لــ..خزاك الله يا ياسين(يتناول جرعة خمر)ومــا فائــدة الغناء بعد أن خسرت نفسك وروحك..لن يخــرج مــن حنجرتــك بعــد اليــوم إلا النحيــب والعويل(يردد دون غناء)

[1]- المصدر السابق، ص ٦٩٣ .

أعمى وتاه بهالدني، مالو رفيق وتوّه معو قلبو... فلتت عصاتو العمتدلو عَ الطريق ودّعفر بدربو"[1].

لقد فتل المال رؤوس الرجال فعلاً، فمحمد القاسم الذي رفض أن يزوج ابنته للناطور الذي كان يعمل عنده، لأنه ناطور وبلا حسب ونسب، أما بعد أن أصبح يدير المجمّع السياحي، أصاب محمد القاسم الندم وبدأ يبحث عنه، لعله يقبل الزواج من ابنته. تبدّل كل شيء أموال الغاوي فتلت الرؤوس، وفتنت النفوس، وكسرت الحواجز، ولم تبقِ احتراماً أو تقديراً لأحد. فأديب الناطور الذي يعمل عند محمد القاسم، ويحب ابنته وتحبه، كان يتحين الفرص كي يلتقي سميرة ابنة محمد، لكن وبعد أن باع نفسه للغاوي وصار أجيراً ومخبراً عنده، تخلى عن احترام محمد القاسم الذي يعمل عنده ناطوراً، وصار يصرح بذلك، وأمام سميرة ابنته.

" أديب:(وهو يمد يده إلى صدرها) أنت الينبوع، وقلبي يتفحم ويسودّ من العطش.

سميرة: احذر! سيخرج أبي بين لحظة وأخرى.

أديب: ما عدت أخشاه. هذا وقتنا، والريح تواتينا.

سميرة: وما الذي تغير؟

أديب: إن كل شيء تغير يا قمري. لن يبقى مجال في هذه الضيعة إلا وسيناله التغيير....قد تجري الفلوس في يدي كالماء..وخلال أيام قليلة، ستزين هذا الجسد الشهيّ أحدث الملابس المستوردة من عواصم التقدم والمدنيّة. حمّالات من الحرير تدغدغ هاتين اليمامتين، وألبسة شفافة تزيد البشرة فتنة، والتفاصيل روعة...."[2]

٢–(ملحمة السراب) واللهاث وراء غواية الجنس

وتغرق الضيعة في ليلة من ليالي ألف ليلة وليلة حين يعلن افتتاح المجمع السياحي، الذي حضره كل المسؤولين في العاصمة، إضافة إلى وجهاء القرية، فالشيخ عباس أصابه الذهول حين رأى الأجساد البضّة تقصف أمام عينيه، والمختار الذي غرق في الخمرة حتى أذنيه، ومحمد القاسم الذي أدرك بعد أن اختمر، أن الحياة بدأت هذه اللحظة، وكل الذي مضى من عمره هباء. وغرق الجميع بالخمرة والنساء حتى الشيخ عباس خطيب الجامع وإمامه.

---

[1]- المصدر السابق، ص ٧٣٨- ٧٣٩ .

[2]- المصدر السابق، ص٦٤٧ .

" الشيخ عباس: خلال خمسين سنة من الأحلام، لم أرَ حائطاً تتحرك عليه أجساد سبحان الخالق. سبحانه حين أبدع، وحين كوّن.
عبد الرحمن: رأينا ما لا عين رأت، وسمعنا ما لا أذن سمعت!"[1]
هكذا صار حال القرية، الشيخ عباس خلع قناعه ورمى إيمانه الذي تستر خلفه طويلاً. ومحمد القاسم اجتاحته حمّى الغاوي وكسرت حسبه ونسبه.
"هي ملحمة حقاً وإن انتهت إلى غير ما تنتهي إليه الملاحم في العادة، فالشر فيها يحقق انتصاراً يكاد لن يكون كاملاً. مات الشاعر وضاعت ابنته، وقتل الناس عرافتهم ومتنبئتهم، ودبّ الفساد إلى الجميع. باع الفلاحون أرضهم ولن يقبضوا إلا السراب، واندفعوا تتملكهم شهوة مجنونة للأشياء والنفايات، حتى العقلاء منهم والكهول اجتذبهم بريق الغواية فسقطوا"[2].

عبود الغاوي بؤرة للرذيلة ومستنقع للغواية. زهية وكريمة، فتاتان ككل فتيات القرية ببساطتهما ونقائهما، تزوجهما الغاوي تباعاً، وقلب حياتهما إلى ما يشبه الحمى، سافر وتركهما أثناء زياراته الأولى، فزرع الغواية في نفسيهما ولن ينسياه أبداً، فقد طوعهما كالجواري، وامتلكهما مثل العبيد. لقد وضعهما عبود الغاوي في أجواء فيها من السحر ما يخلب الروح، ومن المتعة ما يغيب الوجدان، هكذا يفعل الغاوي بكل واحدة يتزوجها حين يأتي إلى القرية، ويتركها حين يغادر وبلا أسف، لكنها تبقى تتحرق شوقاً له.
" كريمة: أتريدين أن تعرفي ماذا أشعر؟ حين لمحته في السيارة، تمنيت أن أركض نحوه، وأن أناديه...خذني معك. من الصعب أن أشرح لك كيف تتناوب عليّ المشاعر. أحياناً أحسّ أني أريد أن أركع عند قدميه، وأن أغمرهما بالقبلات والبسمات. أن أعبّر له عن امتناني لأن ما عشته، وما ذقته خلال زواجنا يساوي عمراً من حياة الناس العادية......
زهية: أما أنا فقد أفعمت روحي تلك الجنة التي أدخلني إليها. لا..لا أستطيع أن أغضب منه. لا أستطيع أن أكرهه أو ألومه. وحتى لو علمت أنه الشيطان فسأترك الله، أستغفر الله العظيم، وأعبد الشيطان"[3].
هكذا يترك الغاوي أثره ويغادر، لقد أشعل الغاوي بكل من كريمة وزهية ناراً تحولت إلى حب جحيمي فحولهما إلى خادمتين، بل قوّادتين لخدمته، وخدمة نزواته. وبشكل ساحر

---
[1]- المصدر السابق، ص٧٣٨ - ٧٣٩
[2]- عبد القادر، فاروق، رؤيا الزرقاء الأخيرة، مجلة الطريق، العدد الأول، بيروت،١٩٩٦، ص٢٠٦ .
[3]- ونوس، سعد الله، الأعمال الكاملة، مج٢، مسرحية ملحمة السراب، ص ٦٢٤- ٦٢٥

وأسطوري يدخل الخادم الأحدب إليهما، وهما في وهج الذكرى، ويغويهما بالسحر الذي يعلمه لعبود الغاوي، فتستسلم الأجساد والأرواح.

"الخادم: أقترح أن تسلما نفسيكما لي..سأكون معلماً، وستكونان أنجب تلميذتين عرفتهما.

كريمة: أنت معلم! وماذا ستعلمنا؟

الخادم: لا يغرنكما شكلي، ولا تستهينا بي، إني أعرف أسرار الشهوة والغواية منذ آدم حتى يومنا هذا لدي فنون إذا تعلمتها المرأة صارت قدراً لا يقاوم، وملكة يترامى الرجال كالممسوسين تحت قدميها. سأجعل كلاً منكما فتنة يدوخ ويغرق فيها أشدّ الرجال زهداً وإرادة"[1].

ويحولهما الخادم إلى شباك لاصطياد وجهاء القرية، وإغراقهم في الشهوة، ومن ثم إخضاعهم لكل ما يريده عبود الغاوي. فها هو يوسف صاحب الدكان الوحيد في القرية، الذي يعشق زوجته عشقاً جنونياً. يشارك الغاوي، ويصبح صاحب(سوبر ماركت)يبيع فيه كل شيء حتى الغواية، وتسهيل الدعارة. يقبل يوسف أمام سيل المال الذي انصبّ عليه، الذل والهوان، ويصبح ديوثاً، وتتهاوى حميته على زوجته، باسم الزبون على حق، ولو تجاسر هذا الزبون على زوجته.

" يوسف: وماذا فعل؟؟

فاطمة: لا شيء...أستحي أن أقول. كان السيد علاء يجرّب بنطالاً. يدور أمام المرآة، ويجرجر في الكلام..كم تساوي القبلة من هاتين الشفتين، وكم تساوي اللمسة من هذين النهدين...ثم مدّ يده، قل لي هل كان ينبغي أن أبتسم له؟

يوسف: أعترف أن هناك زبائن يتجاوزون حدودهم، ويتصفون بالوقاحة. وفي عملنا ينبغي أن يتعلم المرء كيف يكون واسع الصدر، ليّن العريكة. إن الله فتح لنا منجماً من الذهب يا فاطمة. ولا يستحق نعمة الله من لا يعرف كيف يقدّرها، ويحافظ عليها"[2].

كما أن ياسين عازف الربابة، والذي رفض بشكل قطعي القبول بتزويج ابنته للغاوي، يتهاوى أمام قبول الغاوي بتسجيل أغانيه وتسويقها، ويسعى لاستجداء ابنته بقبول الغاوي زوجاً لها، على الرغم من أنه يرى ما تفعلان كريمة وزهية من تسويق للدعارة.

---

[1]- المصدر السابق، ص ٦٢٦ - ٦٢٧.

[2]- المصدر السابق، ص٦٧٣.

"ياسين: ..الاعتراف بالحق يا ابنتي فضيلة. تبيّن أنّ الرجل حريص على أهل قريته، وأنه ما جاء إلاّ لكي يساعدهم،...خذي حالتي مثلاً..كان يمكن أن أموت، وأن يموت معي كل ما جاءت به قريحتي. لكن الرجل بدا مرهفاً وكريماً....هو الذي اقترح أن يسجل مواويلي كي يحفظ ذكري، ويساعدني على رزقي. لا...إن الرجل شهم، وإني مطمئنّ إلى شهامته"[1].

ها هو السراب ينقشع، ويظهر الخراب. خراب ينتصب وسط النفس البشرية ويعلن ظلاماً قاتماً، فمحمد القاسم يتهاوى أمام قدمي كريمة التي تجرده ماله وهو ينظر إلى جسدها المكشوف، وتدوخ الكلمات في فمه

"محمد: ... وأقول بملء فمي..إني أقدم لها كل ما أملك"[2].

والشيخ عباس خطيب الجامع وإمامه يفتح قلبه للحب عندما تهزه أرداف زهية، ويتجرد من عمامته كلما لاح له فخذ زهية البضّ، ولا يسعه إلا أن يتحوقل ويصلي على سيدنا محمد كي يحرس هذه البضاضة، ويتمنى من الله أن تكون من نصيبه

"الشيخ عباس:... وأنا كالمأخوذ أكتشف بهاءك، وكأني أراك لأول مرة في حياتي. كنت أعلم أن التعلق بهذا البهاء ذنب ومعصية. وكنت كلما ازددت علماً ازددت تعلقاً. وفلت أمري من يدي، وعرفت أن هذا الحب قدر لا يردّه دعاء أو صلاة.

زهية: أتعلم أن كلامك أثار نملاً في ظهري، وأرعشني. أتريدني كما أراد ابن القاسم كريمة، وعلى شرطه؟

الشيخ عباس: نعم..وهذا يعفينا من التكرار.

الخادم: أتعطي كل ما لديك يا شيخ عباس؟

الشيخ عباس: وفوق ما لدي هذه العمامة"[3].

ويبرم الشيطان الأحدب ميثاقاً جديداً مع محمد القاسم والشيخ عباس ويبيعانه روحيهما ويأخذ منهما المال مع كريمة وزهية، ويضع العصمة بين يدي داعرتين ويعقد قرانهما بعد أن تقبلا أن يكون كل منهما إماماً في النهار، وقوّاداً في الليل.

"الخادم: ستبدأان حياة جديدة، حياة فيها من المباهج والملذات ما لا يستطيع أي منكما أن يتخيله. لكن اللذة لا يتممها في هذه الدنيا ويغذيها إلا وفرة المال وأنا حين اقتضيت أن يسلم

---

[1]- المصدر السابق، ص٦٤١

[2]- المصدر السابق، ص ٧٢٨

[3]- المصدر السابق، ص ٧٢٨- ٧٢٩ .

كل واحد ما يملكه لقرينته، وأن يعطيها العصمة وحرية التصرف بالمال، فما ذلك إلا لأنـــي دربت هاتين الساحرتين على السبل التي تضاعف المال، وتزيد الثراء ثراءً"[1].

وهكذا تحوّلت الضيعة إلى مقاهٍ وملاهٍ ودور للدعارة تبثّ العهر والفساد. تحولت الـضيعة إلى مجموعة من الوحوش التي تقتل أنبياءها، فكانت الزرقاء بداية الدم، غرقت الزرقاء في دمائها وهي تتنبأ بمستقبل أسود يضيف إلى الخراب خراباً.

"الزرقاء: اللهم صلّ على النبي...إني أبصر وليت النور ينطفئ في عينـــي، ولا أبــصر مــا أبصر. سافر عبود الغاوي ومعه قرينه الشيطاني، وأحلى صباياكم.....باع كل شـــيء مــن المخزن إلى المجمّع وسافر..نهب الأراضي والأموال وسافر....أبصر أناساً يتراكضون وسط سحابة من الصياح والعويــل، أبــصر النـــاس يتــذابحون والـــدم يــشخب، ويــسيل فـــي الطرقات..والقتلى متناثرون كالحشرات في كل مكان...اللهم صلّ علـــى النبـــي.....أبــصر الحكومة توقف القتال، ولفّ الضيعة غطاء من الرعب والخيب. قُتل من قتــل. سُــجن مــن سجن. وهاجر من هاجر. ويلاه...."[2]

ملحمة السراب هي قراءة للقادم الرهيب، هو سعي جاد وجديد من سعد الله ونـــوس ليـــرى الناس ما رأى حين دخل بعباءة الزرقاء وصار عيناً لها " لكأنه يكتب بدمه هذا الريفي الآتي من (حصين البحر)المرتفعة فوق طرطوس، كحارس للشاطئ السوري الـــذي طالمـــا شـــهد الغزاة قادمين، ليشهد من اندثارهم...ولو بعد جيل وأجيال"[3].

في هذه المسرحية يعرض ونوس صورتنا الحقيقية من خلال رؤاه التي جــسّدها فـــي قـــيم غزتنا بلا رحمة وفي عقر دارنا. وكأن ونوس يقف بين عـــالمين لا تأخــذه ذكريـــات الأول القديم ويحنّ إليه ولا يبشر للجديد ويسترضيه" لكنه كان ينذر، والإنذار من بـــاب الإدانـــة، والفضح والكشف"[4].

ج – العلاقة بين الفساد الاجتماعي والاقتصادي والسياسي

في أغلب مسرحيات سعد الله ونوس نجد الترابط بين الحالة الاقتصادية والحالة الاجتماعية وهي إحدى ميزات النص عنده الذي يجعل لهاتين الحالتين ترابطاً وتكثيفاً فـــي بنيـــة كـــل شخصية من شخصياته. ولأن الترابط الاجتماعي مع الاقتصادي يفرز بشكل تلقـــائي البنـــى

---

[1]- المصدر السابق، ص ٧٢٩- ٧٣٠

[2]- المصدر السابق، ص ٧٤٥ - ٧٤٩ .

[3]- سلمان، طلال، زرقاء حصين البحر، مجلة الطريق، العدد الأول، بيروت، ١٩٩٦، ص٢٠٤

[4]- المرجع السابق، ص ٢٠٦ .

السياسية للمجتمع الذي يوضع ضمن المعالجة المسرحية ليعطي لهذه البنى اتساعاً ومعاصرة ويكوّنها عبر شخصياته من خلال معاناتها، طموحها، آمالها المؤجلة، غبنها الحياتي. ويجعل هذه الشخصيات كأنها تعيش معنا. وكما أن كل ناحية من النواحي الحياتية لها سلبياتها وإيجابياتها. "إن المسرح بالحقيقة يعيد إنتاج الواقع ولا يحاكيه"[1]. لذا لابدّ من الغوص في عوالم ونوس التي توضح العلاقة بين الفساد الاجتماعي و الفساد الاقتصادي والسياسي من خلال نص أحلام شقية.

يكتب ونوس في الموضحة الإخراجية: "مهما كان الحل الذي يلجأ إليه العرض فمن المهم الحفاظ على انطباعين يوحي بهما البيت هما: الانغلاق والضيق"[2]. الضيق والكآبة، الانغلاق والقهر، كل هؤلاء يخيمون على نص أحلام شقية، وعلى الرغم من هذا الضيق كله، يجعل هناك متسعاً لمساحات القهر الذي يمارسه الواقع على أغلب شخصيات النص. ماري المرأة التي بلغت عقمها سنين طويلة عاشتها بالعذاب والشقاء مع رجل عاطل وفاسد، وكان كابوس الأمومة يضغط على مكوناتها النفسية يريد الخروج من قمقم عقلها الذي أفلت حين سكن في بيتها، شاب عازب أيقنت كلياً بأنه ولدها الذي جاء من سفر بعيد. وغادة الجارة التي تسكن عند ماري مع زوجها رجل الأمن السمج، الذي يطغى رعبه وتسيطر سطوته على البيت والحي معاً...وعلى الرغم من ذلك يسيطر على غادة حلم الحب الذي لم يمر على روحها، ولم ترَ نفسها إلا بين أحضان ابن عمها رجل الأمن الغليظ. ولا يفرّج غربتها عنه إلا ابنها ثائر صاحب السنوات الأربع والذي يملأ البيت عليها وعلى ماري. غادة أيضاً تحلم بالشاب الذي سكن بيت ماري. يتفق فارس زوج ماري وكاظم زوج غادة على إيجاد طريقة لترحيل الشاب، بعد أن بثّ فارس الشك والغيرة في نفس كاظم حول احتمال أن يلعب هذا الشاب لعبته مع غادة، فيمارس كاظم سطوته بصفته رجل أمن ويرّحله إلى مكان لا أحد يدري به.

إذن ماري وغادة امرأتان تعيستان يلفهما الشقاء. تقرر المرأتان قتل زوجيهما بالسم، لكن الطفل ثائر يكون السبّاق في الأكل فيموت. ويموت بذلك فضاء غادة الذي تتنفس منه الحياة، بينما كاظم يتكتم على الأمر خوفاً من الفضيحة في مركز عمله، وتسير الحياة كما كانت، لكن من دون أمل بالحب فالشاب قد غاب، ومن دون وعد بالرجاء. والولد قد مات.

---

[1]- الياس، ماري، حوار مع سعد الله ونوس، مجلة الطريق،العدد الأول، بيروت،١٩٩٦ ، ص١٠٢.
[2]- ونوس ، سعد الله ، الأعمال الكاملة ، مج٢، أحلام شقية ، دار الآداب،بيروت،٢٠٠٤، ص ٢٥٣ .

"لم أكن أريد في مسرحياتي أن أقدم وعياً جاهزاً، قدر ما كان همي أن أنقد وأحلل وعياً سائداً، وأن أبني وعياً يمكن أن يتم عبر عرض ما هو سلبي، أي أن تعلم عبر السلب، تأخذ عيباً من العيوب وتضخمه وتظهر آثاره وتكون بذلك قد قدمت أمثولة أو درساً تطبيقياً لهذه الحالة..ويجب ألا ننسى أن المسرح في النهاية عملية جدل، وأن الخلاصة ليست فيما يطرح على الخشبة فقط وإنما فيما يطرح عبر هذا الجدل بين الصالة والخشبة"[1].

هكذا أراد سعد الله ونوس أن تكون حتى أحلامنا شقية، فأي سواد نهوي إليه، وأي هاوية ستتسع لأحلامنا، وأي أحلام لم يطلها العسف والظلم؟!

- **(أحلام شقية) والعلاقة بين الفساد الاجتماعي والاقتصادي والسياسي**

حين بدأت الهجرة من الريف إلى المدينة. لم يكن هناك من سبيل للهجرة إلى المدينة إلا التطوع في الجيش، فذاك يضمن لمن يتطوع راتباً يعينه على الحياة، ولكن بشكل متواضع جداً فمن الطبيعي أن تسكن أكثر من أسرة في بيت واحد، نتيجة لتواضع الدخل وأزمة السكن. تطوع كاظم في الجيش ثم تزوج وأنجب ولداً، أقامت أسرة كاظم في العاصمة وسكنت عند ماري وزوجها في غرفة، كما أن في الدار أيضاً طالباً جامعياً يسكن في غرفة على السطح اسمه بشير. ماري وبعد هذا العقم، وكأنه أصابها مسّ الأمومة، فهي تعتقد جازمة أن بشير الذي يسكن عندهم، هو ابنها من دون شك.

" فارس: لا يحق لك أن تعامليني بهذه القسوة. من لك سواي؟

ماري: ألا تعلم من لي سواك؟ لي ابن.

فارس: أتجعلينني أجنّ..من أين تخترعين لنا أبناء؟

ماري: هسْ..إنه في الغرفة العلوية. ألا تسمع وقع خطواته؟ عدْ إلى فراشك، وإلا ناديته وقلت له..إنه يعذب أمك يا بشير"[2].

الواقع الاجتماعي الرث الذي يعيشه فارس قبل الزواج هو الذي أودى بماري إلى هذه الهلوسات. كان فارس يعاشر المومسات، ونقل لها في ليلة زفافها أحد الأمراض النسائية مما اضطرها في أول حمل إلى الإجهاض، وأصبحت عاقراً.

---

[1]- ونوس، سعد الله، الأعمال الكاملة، مج٣، ص١٠٦

[2]- ونوس، سعد الله، الأعمال الكاملة، مج٢، أحلام شقية، ص٢٥٥- ٢٥٦.

"ماري: أنفقت حياتي في طاعتك، وماذا جنيت؟! العقم، وتبديد العمر. هل تذكر ماذا أهديتني في عرسي؟ كانت ماري عمياء لا تعرف شيئاً عن الرجال، وأهداها عريسها في ليلة زفافها داءً لوّث طهرها، وهدم صحتها. هل تذكر دفقات النار في جوفي..وكنت تردّ عليّ بمجــون ساخر..إن لذة الرجال موجعة يا ماري. كنت أتعفن، ولا أفهم لماذا! وكانت أوجاعي تــزداد، ولا أجرؤ على الاستفسار أو الشكوى. كنت دائماً مطيعة، ولم أجنِ مــن الطاعــة إلا العقــم والسّقم والبلوى"[1].

أمّا كاظم الفلاح الذي قلع نفسه من أرضه وأصبح مساعداً في الجيش، اعتــاد يوميــاً أن يشرب عرقاً في المساء ويتباهى في منجزات الثورة التي أخــذت علــى عاتقهــا تحريــر فلسطين، وإنصاف العمال والفلاحين وصغار الكسبة، وإلغاء الطبقات. وفي إحدى الأمسيات، وكالعادة، كاظم يشرب العرق بينما غادة تكتب رسالة لأخيها الذي يتــابع دراســته خــارج البلاد. يقدم لها كأس العرق لتشرب، تتناول رشفة وتتقزز من طعمه ورائحته، يحثّها علــى السرعة في الكتابة ثم يقول لها أن تبلغه سلام صهره وتكتب له " أن صهرك يقرئك السلام، ويشرب على البعد كأسك. ولا تنسي أن تخبريه أن الثورة تقوّي مركزهــا بعــد أن دحرنــا الانفصاليين والوحدويين الخونة من جماعة طاووس مصر..وقولي له لا نحتاج إلــى علــم الأجانب. وعليه أن يعود لكي يخدم الثورة "[2].

لكن غادة زوجته ترفض الكتابة لأنها تحبّ جمال عبد الناصر فيجنّ جنونه وينهــال عليهــا ضرباً ورفساً. وأثناء ضرب كاظم زوجته كان يصرخ كالمجنون:

" كاظم: والله سأشفيك من هذا العناد. يا بنت الصّرماية .علام ترفعين أنفك في وجهــي.ألأن شهادة الكفاءة تعثرت بك! أم لأن أخاك المحروس ملأ رأسك بالتحلّل والفساد! أنت هنا أنــت مع كاظم الذي لا يحبّ أن يسمع إلا كلمة حاضر"[3].

ولأن كاظم أحد ضحايا التجهيل نراه يردد الكلام الذي يقال ضمن الوســط الثقــافي للبنيــة العسكرية، التي تتمخض عن تكريس الفرد، والطاعة من دون حوار، كمــا أن غــادة هــي ضحية أيضاً. ضحية واقع اجتماعي يكرس طاعة الزوج من دون نقاش. ففي أعماق غــادة نواة للرفض، هي لم تقل إنها تحب عبد الناصر إلا لتثير غضب زوجها، وتعبر عن كرههــا له، بينما ابنهما ثائر، يتنامى لديه كره والده من دون أن يــدري، ومــن دون أن يــدرك أن

[1]- المصدر السابق، ص ٢٥٨- ٢٥٩ .
[2]- المصدر السابق، ص ٢٦٣ .
[3]- المصدر السابق، ص ٢٦٤ .

والدته لا تحب أباه فغادة لا تعرف الحب، فقبل أن تكتمل عواطفها دفعها أبوها إلـــى ابـــن عمها الذي كان مثار هزء أهل القرية، وخصوصاً لم يستطع تجـــاوز المرحلـــة الإعداديـــة، وصار الآن يقرر مصيرها. لذلك نرى غادة تحلم بهذا الشاب(بشير)تعويضاً عن حالـــة فقـــد الحب، لأنه عزاؤها الوحيد في هذه الحياة.

"غادة:كنت أعتقد أن الحياة لن تكون إلا تكراراً سقيماً للبلادة والعذاب وخواء الروح. وفجأة تبدّل كل شيء. أزهرت الدنيا، وتجددت. توهجت الحواس، ولم تعد الأيام متـــشابهة..ولـــو كنت أعلم لواجهت العالم كله وانتظرت...لكن كما ترين...لم تأتِ الأشياء في أوانها"[١].

في هذا النص بعض البنى الرمزية متمثلة بمجموعة من الحيثيات التي وضعت ضمنه، إذ يصور ونوس لنا كيف دخل الطفل ثائر في أحد الأيام وهو يحمل طاقية أبيه العسكرية، وقد تبول فيها، متذرعاً أن طرزان – أحد ألعابه – قد فعلها.

" ثائر: ماما..ماما..طرزان عملها. بالطاقية. حسبها نونية.

غادة: (تتناول الطاقية المبللة)ماذا فعلت بالطاقية..هل تريد أن يضربك أبوك؟

ثائر: لا أحب بابا ..

ماري: والله ما قصرت"[٢].

لقد أدخل الحلم بوصفه بنية ذهنية أخرى للخلاص عند ماري التـــي اســـتجمعت نفـــسها الداخلية واستقرت على ابن وهمي لا يمتّ لها بأي صلة إلا ضمن الحلم الذي تتمناه ماري، وعلى ما يبدو أن الشاب يحمل وعياً يجعله يستوعب هذا الضعف النفـــسي عنـــدها. كـــذلك الأمر لدى غادة التي شعرت بميول عشق نحو بشير جعل حلمها يتسع إلى أن يجعل بـــشير هو المخلص من كل القهر والعذاب الذي تعيشه مع رجل فاسد تافه يمثل مؤســـسة قمعيـــة سلطوية، ليخرج بها بشير إلى عوالم من الياسمين الأبيض النقي. حتى يصل الحلم بالاثنتين إلى فضاء رحب وجميل، حيث ماري ستزوّجها بشير ابنها الـــوهمي، وتقبـــل غـــادة هـــذا الزواج، ويحلق بها الحلم لدرجة التماهي مع الواقع.

"ماري: ..أتعلمين .. سأرتب له حياته كما يرتب لي آخرتي. سأحدد أثاث غرفته، وأجهزهـــا للعرس.

غادة: أي عرس؟

---

[١]- المصدر السابق، ص ٢٧٣ .

[٢]- المصدر السابق، ص ٢٧٥- ٢٧٦ .

ماري: عرسكما يا غادة.

ماري : أتحلمين يا خالة؟

ماري: يجب أن تحلمي يا غادة. ستختاران ليلة، وسيكون لكما عرس بهيّ. هـل يمكـن أن تحدث بيننا مشاحنات الكنّة والحماة.

غادة: أعدك ألا نتشاحن أبداً"[1].

ولأن فارس بتركيبته الاجتماعية عبر حياته رجل خسيس ونذل نراه كيف يتزلف لكاظم لكي ينفذ ما بذهنه، أما كاظم الذي يزاود بكلمات رنانة أراد ونوس أن يوظفها معطياً بعداً دلالياً لبنية الثورة من خلال كاظم، ارتكزت هذه البنية على أسس عسكرية لا تفرز إلا واقعاً قمعياً يؤدي إلى استلاب المواطن اقتصادياً، وإخضاعه لمشيئة هذه الثورة اجتماعياً.

" النادل: أهلاً يا أبو الفوارس..ماذا تأمران؟

فارس: خذ طلب كاظم أفندي..

كاظم: لا أفندية ولا بكوات. كم مرة قلت لك! هذه ألقاب رجعية، والثورة قضت على الرجعية وألقابها.

النادل: يا عيني على الكلام الظريف..لا أفندية ولا بكوات وكل الناس قهوتهم سـادة. مـاذا تأمران؟

كاظم: لا تطوّل لسانك"[2].

وتزلف فارس لكاظم يثمر فيدس فتيل الشك في نفس كاظم حول الشاب وزوجته غادة، آملاً بأن يخرجه من البيت، فهو لا يستطيع لأن البيت ملك زوجته ماري. فيبـدأ فـارس بخبـث يمرر له الشكوك.

" فارس: (بلهجة مراوغة) أعتقد أن من واجبك أن تتدخل.

كاظم: لماذا. هل تعتقد أنه معاد..بالمناسبة لم تقل لي...ما هي آراؤه؟ وهـل لديـه ميـول سياسية؟

فارس: إن أحواله تثير الشكوك...تصوّر حتى الآن لا نكاد نعرف عنه شيئاً. يقول إنه يدرس الحقوق، لكنه يظل طوال النهار في البيت، ولا يخرج إلا في الليل هذا السلوك وحـده يثيـر الشكوك"[3].

---

[1]- المصدر السابق، ص ٢٧٥ .

[2]- المصدر السابق، ص ٢٧٧ .

[3]- المصدر السابق، ص ٢٨١

وبذلك يبرز لنا ونوس ذهنية هؤلاء العسكر الذين يسعون للتجسس على الناس لا من أجل المصلحة العامة، بل من أجل أن ينال ترقية أو استحساناً من رؤسائه. أما فارس، فيتابع الدس في رأس كاظم حول الشاب ولا يعرف كيف سيقول له، إنه يمكن أن يتجرأ على غادة، وهو خارج البيت. ويبقى يتململ، ويرمي كلاماً هنا، وكلاماً هناك يزيد من غليل كاظم.

" كاظم: عمّ تحكي أيها الرجل؟ كفاك لفاً ودوراناً. هل لاحظت ما يشين زوجتي؟

فارس: لم ألاحظ إلا أموراً صغيرة، وإبليس كما تعلم يدخل من خرم الإبرة. لا..سامحني يا رب..لا أضع بذمتي أي شخص رديء.

كاظم: وما هي هذه الأشياء الصغيرة؟ تكلم بصراحة، وإلا حشوت رأسك برصاصة.

فارس: دخيلك..ليتني قطعت لساني، ولم أتكلم...وما قصدته هو أن الحذر واجب"[1].

ويمارس كاظم التهديد على الشاب بشير، كما يسخّر سلطاته الأمنية ويرحّل الشاب من البيت في ليلة ظلماء تسودّ عينا ماري، ويطفئ البشر والنور في قلب غادة التي تصاب بلوثة تجعلها تفصح عن مكنوناتها بجرأة.

" غادة: إنك تتصرف وكأنك الحاكم بأمر الله

كاظم: نعم أنا الحاكم بأمر الله في هذا البيت. هل تعتقدين أني غافل عنك؟ تدور حولك الأقاويل يا ابنة العم. ماذا كان بينك وبينه؟

غادة: أتريد حقاً أن تعرف؟

كاظم: احذري.... ولا تجعلي براكيني تنفجر؟

غادة: أتريد أن تعرف أم لا؟

كاظم: ستجعلين هذه الليلة جحيماً.

غادة: هي الجحيم في كل الأحوال يا ابن عمي.لا تجرِ وراء الأقاويل، واسمعها مني..أعتقد أني أحبه.

كاظم: (ببلاهة) أعيديها

غادة: إني أحبه..إني أحبه...إني...."[2].

وينقسم ظهر كاظم، ويغمره الذل ويصمت، تطلب منه الطلاق فيرفض بتذلل، ويعدها بأنه سينسى أنها قالت يوماً ما عن رجل آخر إنها تحبه

---

[1]- المصدر السابق، ص ٢٨١- ٢٨٢ .

[2]- المصدر السابق، ص ٢٩٢-٢٩٣

" كاظم: ألا ترين أني ألاينك، وأحاول أن أمسك شيطان غضبي؟ سمحت لك أن توجهي لـــي إهانة لا يتحملها إلا الديوث من الرجال، فاستري الطابق، ودعي الليلة تمر على خير"[1].

وهكذا يعري ونوس حماة الثورة الذين يغارون عليها ويكتبون التقارير بكل من يــشك بـــه شكاً، بينما يتهاونون عندما يجتاح الذل فضاءاتهم الداخلية والخارجية. ويعود كـــاظم مـــن جديد يتشدق بالثورة وحمايتها بعد أن نقل من السلك العسكري المقاتل إلى الأمن العسكري، ويعرض على جاره فارس أن يعمل مخبراً في الحي، ويخصص له راتبـــاً شـــهرياً، فيغمـــر فارس الفرح. بينما المرأتان ماري وغادة تقرران قتل زوجيهما بالسم هـــذه الليلـــة، حتـــى يتخلصا منهما ويخرجا إلى فضاء حافل بالوعود، ويريحا أرواحهما من هذا الشقاء. يضعان السم في الأكل الذي يحبه كاظم وفارس، يحملان الطعام، بينما كاظم قبل أن يأكل يطعم ابنـــه ثائر، فيتلوى بين أيديهم ويموت على صراخ غادة، ولا يقبل كاظم أن يأتي بالطبيب، ويهـــدد الجميع بأن يبقى الأمر سراً لكي لا يخدش مركزه الجديد بالأمن ويثير الأقاويل. بينما غـــادة يذبل فيها كل شيء وهي تولول في الغرفة، ولا تدري ماذا ستفعل، فهي وحيدة هذه المـــرة، لا أخ يسمع لها، ولا حبيب يضمّد جرحها. وكاظم يمارس تهديده علـــى فـــارس وزوجتـــه، ويجبرهما بالصمت الكلي.

" كاظم: تذكرا..لا أريد همساً ولا وشوشة....

فارس: مفهوم يا حضرة المساعد(يغيب فارس وماري في غرفتهما...يظـــل كـــاظم وحـــده. يتناول كأسه المليء ويرشفه دفعة واحدة)

غادة : (تولول من الغرفة)يا عين ماما...سأحفر صدري وأمددك فيه. قتلك ولـــم يأكـــل. لا الحلم ممكن. ولا التمني ممكن...لا شيء إلا الظلام والموت"[2].

وبذلك يكون ونوس قد ضيّق في هذا النص على شخصياته ولو حتى في الحلم، إذ أعلـــن وبجرأة أن هناك من يصطاد أحلامنا، ويلاحق الحمام الذي في صدورنا قبل أن يطير.

فقد تمكن ونوس من سبر البنى الاجتماعية والدخول إلى المتاهات التي أ ســـهمت وبـــشكل كبير في ضياع الناس وابتعادهم عن قضاياهم المحورية عبر مجموعة مـــن الأمـــور التـــي أسهمت بذلك، كما أن ونوس تمكن عبر نصوصه المسرحية مـــن الكـــشف عـــن الأســـباب الرئيسة للفساد الاجتماعي والذي كان نتاج الرؤى السياسية السائدة، كما كشف عن النوايـــا

---

[1]- المصدر السابق، ص ٢٩٣

[2]- المصدر السابق، ص ٣١٢- ٣١٣ .

الداخلية للبرجوازية الصغيرة التي تتسلق على حساب الناس، وعلى اللعب في مصائرهم تحت شعار الدفاع عنهم.

كما وضّح ونوس في نصوصه الأخيرة النتائج المدمرة للانفتاح الاقتصادي والذي أدى إلى انهيار البنى الاجتماعية من خلال مفاهيم تسيء إلى التركيبة الأخلاقية التي نشأ عليها الناس البسطاء، إذ انقلبت مفاهيم الناس، وأصبح المال الهاجس الأكبر لديهم، مما أسهم في انتشار الدعارة، وتمكنت الفئة البرجوازية الناهضة حديثاً من استلاب نفوس الناس ومن ثم أموالهم المتمثلة بالأراضي الزراعية، حيث كشف في نصوصه عن الخراب القادم الذي تقوده الفئة المتنفذة اقتصادياً، والتي سعت بكل قواها لهدم التركيبة الاجتماعية التي يتحلى بها الفلاحون وقذف هؤلاء الناس إلى حمم المدينة اللاهثة وراء غواية الجنس والمال والقضايا الاستهلاكية التافهة.

الفصل الرابع

النزعة الإنسانية

أ – وقوف سعد الله ونوس عند البعد الفردي الذاتي لشخصياته.

- الغنى الإنساني في مسرح سعد الله ونوس
- البعد الفردي والذاتي لشخصيات سعد الله ونوس

ب – الزمان والمكان و تأثيرهما في البنى العاطفية

- الزمان وعلاقته بالواقع في مسرح سعد الله ونوس
- (الأيام المخمورة) وعلاقة الزمان والمكان في نمو الشخصيات

ج – التعبير عن خلجات النفس الإنسانية في عميق رغباتها

- (طقوس الإشارات والتحولات) رؤية عامة
- (طقوس الإشارات والتحولات) والكشف عن رغبات النفوس

أ- وقوف سعد الله ونوس عند البعد الفردي الذاتي لشخصياته

إنّ الفن الذي يبقى لكل شعب في آخر الأمر فنّه. الفن النابع من تربته وأصوله والمتـأثر بالحالات التاريخية كلها التي تفرز بعداً حضارياً غايته الإنسان أولاً وأخيراً.

فالفن هو" تعويض للحياة، ووسيلة لإيجاد التوازن بين الإنسان والعالم الذي يعيش فيـه"[1]. والكاتب لابدّ أن يتحكم بالتجربة الفنيّة في الكتابة كي يحوّلها إلى ذكرى، ثم يحول الـذكرى إلى تعبير- أي يحول المادة إلى شكل ولابدّ من معطيات داخل الكاتب لكي يتمكن مـن هـذا التحويل، فالكاتب يحمل في أعماقه التوتر والتناقض، الذي يقـوّي عمليـة التركيـب لكـي تكتسب شكلاً موضوعياً، ولأن ونوس أراد من المسرح أن ينمّي لدى الناس ذائقـة الفهـم ويزرع في نفوسهم البهجة، كي يدرّبهم على الحماس لتغيير الواقع، ويتأتى ذلك في عرض الحقيقة الإنسانية، وبطريقة آسرة، وضمن معطيات جديدة تخاطب العقل الإنساني وتحترمه.

" فالفن المبدع هو نتاج قحّ للنزعة الإنسانوية التي حملت فـي متاعهـا توابـل عبـادة الفن(مفهومات العبقرية، وذاتية الفن،والجمالية، وموجات الخلق الشاعري)هنا كل عمل فنيّ وحدة كلية تتأصل في حاضر جديد خاص بها وتبيد بحدوثها شيئاً من القديم"[2].

وبذلك لا يحسب على الكاتب المسرحي ما أثار في السابق مـن خـلال مـسرحياته، دون القراءة الموضوعية لمرحلة الانتقال إلى بنية جديدة، أو رؤى تعمّق ما سبق ضمن تغيير قد يبدو جذرياً لكنه في الواقع امتداد لما سبق، وهذا ما حصل عند ونوس في مرحلته الأخيرة لكتابة النص المسرحي، لأنّ هذه الكتابة ارتبطت بالدخول بشكل جاد وأعمق إلـى ضـمير الناس، كما ارتهن هذا الدخول في فعل جديد يحدث التلف في ذاكرتهم، وهنا تكمن الطبيعـة المدمّرة لشخصيات ونوس الأخيرة والتي تأخذ منحىً تشيخوفياً في العلاقة مع الشخـصية، وهذا ما سُمي عند ونوس بالنزعة الفردية والتي تصبّ في بنية الجماعـة هـذه الجماعـة المحاطة بظروف لا دخل لها فيها، لكن عندما توقظ إحدى البنى الإنسانية نبيلة كانت أم غير نبيلة، تحيي بذلك سؤالاً داخل هذه الجماعة، التي هي بالضرورة مجموعة – أفراد – فبذلك تهيئ بشكل غير مباشر للسعي وراء الإجابة من قبل هؤلاء الأفراد أما الـسعي وراء حالـة

[1]- فيشر، أرنست، الاشتراكية والفن، تر:أسعد حليم، دار القلم، بيروت ١٩٧٣، ص ١٣ .
[2]- عساف، روجيه، المسرحة أقنعة المدن، دار المثلث، بيروت، ١٩٨٤، ص ٥٧ .

حضارية تتجاوز الفعل الإنساني الفردي، فهي حضارة شكلانية، لا معنى لها " فهناك الإنسان، هناك النفس البشرية التي تقف خلف كل تطوّر وتقدّم، أو تخلف وتقهقر"[1].

ولابدّ لونوس أن يعيد النظر في مجموعة ما أثار من شعارات في السبعينيات من القرن الماضي، والتي كانت تتبدى كحقائق عند الناس مثل البطولة، والشهادة، والغيرية، ونسيان الذات...هذه كلها صنعت من مصالح شخصية، وانهارت هذه الحقائق الموهومة كلّها، ولم تظهر سوى حقيقة واحدة هي الإنسان – الأنا – الفرد الذي هو بالحقيقة مسألة فلسفية قائمة بذاتها، ولا يلغي ذلك التضحية إذا كانت ضمن معطيات حقيقية وصادقة، ولا تلغي البطولة عندما تكون مجردة من مصالح – الهو – الذي يتستر وراء الجماعة.

" إنّ الحرب العالمية الثانية دفعت الفكر الأوربي إلى الغوص في أعماق الإنسان وعدم الانسياق وراء المفاهيم السطحية المهاجرة من العصور الوسطى التي جعلها الرأي العام الغبي أموراً مسلماً بها"[2].

وبذلك يكتب ونوس، ويغرق في عوالم مسرحياته ليكتشف الصواب، ويتمكن من استشراف الآتي، والذي تبدى من مجموعة المتغيرات التي طرأت على المنطقة، وعلى إنسان هذه المنطقة المهمّش منذ ولادته " في المرحلة الثانية تضاءلت الآمال، بلغت السلطة أو الدولة شكلاً عالياً من الوضوح والقوة، وبالمقابل تم تهميش المجتمع، وتبدّت في الوقت نفسه هشاشة القوى السياسيّة الموجودة، وضعف قدرتها على المقاومة وعلى صياغة أساليب نضال مبتكرة وفعّالة. كذلك سقط الكثير من الأوهام المتعلقة بالكفاح المسلح والبطولات والشعب والشهادة والشهداء والمنظمات. بعد حرب الخليج وصلنا إلى مرحلة عريّ كاملة"[3].

• الغنى الإنساني في مسرح سعد الله ونوس:

يقول أوجستو بوال "المسرحانية هي تلك القدرة، أو تلك الخاصية الإنسانية التي تسمح للإنسان بمراقبة نفسه أثناء قيامه بفعل ما أو بنشاط ما" [4].

هذه العلاقة بين العام والخاص. هذا القبض على الفرد والتاريخ في آن. هذا التواتر بين الإرادة الفردية وحركة المجتمع. يظهر كل هذا العمق الغني الذي سيجعل ونوس حياً

[1]- عبود، حنا، مسرح الدوائر المغلقة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٧٨، ص ١٦٥.
[2]- المرجع السابق، ص ١٦٧ .
[3]- الياس، ماري، لقاء مع سعد الله ونوس، مجلة الطريق، العدد الأول، بيروت، ١٩٩٦، ص٩٨.
[4]- بوال ، أوجستو، المسرح والمنهج أو قوس قزح الرغبة، من دون ذكر المترجم، إصدارات مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، الدورة التاسعة،١٩٩٧، ص٤٨

ومعاصراً دائماً، وهو أيضاً ما سيجعل المسرح ذاته مستمراً كما أراد ونوس هـذا الهـدف النبيل في فهم الإنسان ضمن سياقه، إيجابياً أو سلبياً، متفاعلاً أو متفرداً، نكرة أو معرفـة. هذا الإدراك هو في عمقه امتداد لأفكار النهضة التي أعاد ونوس قراءتهـا فـي ثمانينيـات القرن الماضي ضمن سياق تطوره بصفته مفكراً.

فقد أدرك حينها النهضة تتحقق عبر سيرورة لا عبر فعل مباشر ونـاجز و تنطلـق هـذه النهضة من المستويات المكونة للمجتمع العربي لا من التمظهر السياسي فولد بـذلك لـدى ونوس الطموح الكبير المتمثّل في التعبير عن المجتمع العربي في مستوياته المتعددة ضمن صورة كليّة وعبر وعي جديد لأهمية الفرد ووضعه ضمن سياق فاعل لكـي يـصيغ الفعـل التاريخي، وخصوصاً بعد ما أدرك عبر تجربته أنّ الفرد هو الحامل لبنى المجتمع الأساسيّة والمتحرك ضمنها لأنّ تلمس تناقضات مجموعة المؤسسات وكشفها هـي التـي أرادت أن تطوّق الإنسان وولّدت لديه رديفاً وامتداداً في تركيبة الفرد ذاتها، ومن خلال هـذه العلاقـة بين العام والخاص تمثّل عنده أنّ الفرد والتاريخ تجمعهما علاقة جدلية في سـياق لـصورة تكاملية وضّحت عنده من خلال عملية الكتابة المسرحية في المرحلة الأخيرة، وتجلى ذلـك الوضوح عندما أخذ شكلاً مسرحياً جديداً وفهماً أكثر عمقاً لدور الكاتب المسرحي.

فالهامش الكبير الذي كان يمنحه في نصوصه السابقة للعرض قلّصه في كتاباته الأخيـرة، واكتسب بذلك عبر الحوار تحديداً وزخماً أكبر لكون الحوار هو المنبع الأغنى والوحيد أيضاً للتصورات والتأويلات وغدت مسرحياته قابلة لقراءات إخراجية متعددة لأنها بنيت بطريقـة تحضّ على التأويل وبهذا تشكّل تصوّر ونوس الجديد ضمن سياق تطـوّره بـصفته مثقفـاً ومبدعاً عبر علاقته بالمجتمع العربي، وفهمه الدقيق لإنسان هذا المجتمع فبـذلك اتّـضحت أهم مستويات تطوّره الفكريّ والإبداعيّ، تجلى ذلك بفهمه جوهر الكتابة المسرحيّة والعرض المسرحيّ كعنصرين متعانقين جدلياً، وحاملين لخصوصية مبدع ومجتمع في الوقـت ذاتـه، لكنها ضمن سياق فرديّ إنسانيّ عميق. ومن ثم قدّم مقاربته الأغنى والأعمق لهذا الإنـسان من منبر محدد هو منبر الكاتب المسرحيّ، الذي ينتفي صوته في تعـدد أصـوات أبطالـه، مفسحاً المجال للمتلقي والقارئ التأويل الذي يجعلهما يدركان بشكل واضح أن العلاقة بـين الخاص والعام تبرز الفرد والسياق في آن معاً، وتقدم عبر قراءتها للفرد قراءة للتاريخ في مرحلة محددة.

هذا الطموح عند ونوس هو الطموح الأغنى لنصوص المرحلة الأخيرة، وتجلى ذلك في(منمنمات تاريخية – طقوس الإشارات والتحولات – يوم من زماننا – ملحمة السراب – الأيام المخمورة – بلاد أضيق من الحب....)إذ نرى في هذه المسرحيات تعميقاً لبنية الإنسان الفرد.

" لقد كنا ساذجين في فهم الجماعة والعمل الجماعي، كنا نتخيل هذه الجماعة أفراداً لهم وجوه واحدة وأمزجة واحدة، وكنا ننفر من الاستثناء والتفرد، ناسين أو متجاهلين أن الاستثناء والتفرد هما اللذان يجعلان من الجماعة قوة إنسانية لا مجرد جمع من الأرقام والوجودات الفارغة"[1].

• البعد الفردي والذاتي لشخصيات سعد الله ونوس:

لقد تبدّى عند ونوس في كتابته الأخيرة، وخصوصاً حين بدأ الشك يصطرع داخله بين البنى الجمعية التي أثبتت عدمية وجودها، وألغت مسوغات استمرارها بهذا الشكل وبين تهميش الأنا الفرد، الذات، التي تتمخض عن مجموعة النوازع الإنسانيّة التي تلمّس ونوس فاعليتها عبر الحياة، في تحويل البنى الجمعية وتطويرها عبر فكرة الصراع التي تصبح فيها الأنا، حالة أخرى، حالة من التأكيد للذات وإلغائها في الوقت نفسه، حالة سلبية كانت أم إيجابية، منضبطة عقلانية أو منفلتة مضطربة وهذا نلحظه في نصوص ونوس الأخيرة.

"........النصوص الونوسية الجديدة تستنطق القارئ عندما يظن أنه يستنطقها، وقد تحوّله من محلل إلى مفسّر، ولربما تستفزّ لغته الواصفة وتصيّرها لغة حاسمة. لذا كان لابدّ من الابتعاد عن متون الأقاويل التنظيرية النقدية، واللجوء إلى لعبة تفكيك العلامات وتركيبها"[2].

ويتأتى هذا التفكيك الذي أشرت إليه لدراسة الشخصيات من النص المسبوك كلياً بعناية مثل نصوص ونوس الأخيرة، إذ تمر شخصياته المسرحية – بتنوعها – خلال مسيرة إبداعية تخصّ الكاتب بالعديد من التحولات التي رسمت لها وتؤكّد حضورها كذات لها معناها الدلالي والوجودي الفاعل عبر سياق النص، الذي يمررها بعدد من المستويات تكون فيها الشخصية ذاتها(الأنا) و(الآخر)معاً قد يكون الآخر هو الماضي، إذ تعود الشخصية إلى طفولتها مثلاً، لا كوجود مجسد، بل كتداعٍ فرديّ ذاتيّ، وهنا تصبح الطفولة (آخر) بالنسبة (للأنا). كما أن ونوس يجعل شخصياته تدلف إلى داخلها من خلال تعميق ماهية(الأنا)التي

---

[1]- الياس، ماري، لقاء مع سعد الله ونوس، مجلة الطريق، العدد الأول، بيروت،١٩٩٦، ص١٠٤.
[2]- بصل، محمد اسماعيل، قراءة سيميائية في مسرح سعد الله ونوس، ص١٢ .

تمتلك الرغبات والشرور والمطامع والأهواء وتدفعها إلى سلوكيات لا عقلانية ولا إنسانية أحياناً بينما(الآخر) يناقض ما دلف إليه(الأنا)كما يمكن أن يكون الآخر هو الخارج، والقناع، والفصاميّ. إنّ هذه النزعات التي وضعها ونوس لتكريس الماهيّة الذاتيّة الفردية، والتي جعلت نصوصه الأخيرة آسرة كالسحر.

"إن التعاطي مع ونوس ومسرحه يحتاج إلى أكثر من لغة وأكثر من خطاب وأكثر من قراءة وأكثر من منهج، فالنزوع نحو الحرية والتحرر لا يمكن أن يقدّم حسب قوانين المنهج وأدواته بل لابدّ من الانعتاق – الممنهج بالطبع – من أجل تقديم رؤية تصل إلى حدود الرؤية الونوسية العميقة حتى الإدهاش"[1].

فمثلاً في مسرحية(طقوس الإشارات والتحولات) يرسم ونوس شخصيات هذا النص عبر فرديتها، لكنها ليست معنية في تحديدها وفرديتها، لأن هذه الفردية هي مجموعة من الخيارات الثقافية التي كوّنت هذه الذات عبر الفرد من خلال شخصيته التي تكوّنت من خلال التراكم المعرفيّ " فهي ليست مقصودة بذاتها، وإنما باعتبارها مكونات ثقافية ونفسية للشخصيات"[2].

ركّز ونوس في كتاباته الأخيرة على الغوص في الذوات الفردية لكل شخصية من خلال ترابطها مع مجموعة الحيوات التي تعيشها، ومن ثم تكوينها كأفراد تعاني وتتعذب، لا من محيطها الخارجي، وإنما من(أناتها)الداخليّة، بذلك يكون ونوس دخل في عمق البنى الإنسانية لشخصياته التي عبّرت عن ذاتها من خلال صراعاتها الداخلية، النفسية من جهة، وتلبية هذه الحاجات النفسية من جهة أخرى فهي" شخصيات تنوء تحت ثقل نوازعها الفردية المكبوتة في الباطن المستور، فتعاني وتتعذب من قيود الظاهر المحيط بها والمفروضة عليها، بحيث تخنق حرية الجسد والروح والتوق إلى الانفلات منها وتحقيق الذات علناً ودون خوف من عواقب ذلك"[3].

إذن أراد ونوس أن يطلق العنان للذات الإنسانية كي تعبّر عن مكنوناتها دون خوف، وتخرج هذه الشخصيات من مكبوتاتها الاجتماعية، وتعبّر عن ذواتها بحرية. ونرى ذلك في طقوس ونوس الإنسانيّة عبر مؤمنة التي تقول للمفتي:

---

[1]- المرجع السابق، ص ١٣ .

[2]- ونوس، سعد الله، الأعمال الكاملة،مج٢،طقوس،الإشارات،والتحولات،دار الآداب، بيروت،٢٠٠٤، ص٤٦٩

[3]- حفار، نبيل، طقوس العشق والحقيقة،مجلة الحياة المسرحية،عدد٤٥ ،دمشق،١٩٩٩، ص ٩٣

"مؤمنة: ....أما بالنسبة لي فإن الهاوية تهزني من جذوري. يرعبني السقوط، ويغويني في الوقت نفسه. وبين الرغبة والرعب، أهتز اهتزاز الشجر في اليوم العاصف. هل تصدق ..! معظم أحلامي هي هذا المزيج من الرعب واللّذة"[1].

لقد استنبت ونوس في أعماق مؤمنة رغبة جارفة للخروج من التصنيف الاجتماعي، أن تخرج من عالم الحريم المنغلق، إلى عالم الحرية الجموح، لأنه يعي أن" عالم النساء المعزولات، هو نتاج عدة تقاليد متضافرة، وهو يوحي بفكرة الفصل الواضح بين الأشياء، يوحي بثنائية الدنس والمقدس المُصَعَّدة، التي تقسم الواقع إلى مقولات شمولية على نحو متبادل تتحكم بها نظم صارمة تعرف بالتابو"[2]. هذه النظم صنعها الدين قياساً على عقول الرجال. لكنّ المفتي الذي هزه كلام مؤمنة هزاً عنيفاً من الداخل، أيقظ أيضاً في ذاته، بعداً آخر، إذ حيّد(الأنا)الآخر أي أناته كمفتٍ، وطفت على السطح(الأنا)الذاتيّة والفرديـة، التي أودت به إلى المكاشفة، الذاتية، والكشف العام عما يجول في خاطره. فرصد ونوس هذه النوازع في شخصياته لم يأتِ إلا عبر فشل ما كان يظن بأن الحس الجمعي يسمو على النوازع الفردية، بل حيّدت النزعة الذاتية في كثير من النصوص المسرحيّة عند ونوس في مرحلته الثانية، لذا رد ونوس اعتبار(الأنا)في نصوصه الأخيرة عبر سياقها الجمعي الذي تقوده الذات الفردية، وتطغى عليه أحياناً فمؤمنة بعد أن حققت مرادها بالطلاق قررت، وبلا أيّة ضغوط، أن تصبح غانية، وهذا الإصباح ليس ترفاً ولا فسوقاً، وإنما تعبير صارخ عن حرية الفرد، والتعبير عن هذه الحرية بالقول والفعل عن بؤس المجتمع، حين أعلنت، أمام والدها إنّ ما تفعله يخصّها هي بالذات، كما أنها تطلق العنان لهذه الذات عندما تواجه والدها بحقيقة أمره.

" ألماسة: نعم أيها الرجل التقيّ..إنّي مسكونة. مسكونة بالأشباح التي كانت تتخفى في القمة. مسكونة برائحة الشهوة التي كانت تملأ أعطاف البيت. كنت أميّز الروائح التي تعرّفتها طفلة، والتي أدمنتها بالغة. نعم..مسكونة بالهمس المكتوم والفضائح المخنوقة. أتحدثني أيها الرجل التقيّ عن التربية! هل تعرف ما هي النار التي وشمت جسدي وأنضجته قبل أوانه! إنها نار شهوتك التي لا تفتر، ومعها شهوة بكرك الذي تفاخر به، إنها نار

---

[1]- ونوس، سعد الله، الأعمال الكاملة، مج٢، طقوس الإشارات والتحولات، ص٤٩٧

[2]- كروتييه، أليف، عالم الحريم خلف الحجاب، تر:علي خليل،ط١، دار الكلمة للنشر والتوزيع، دمشق، ٢٠٠٥، ص٢٢.

الحرقة في دموع أمي وصمتها الموجوع، إنها نار عينيك اللتين كانتا تلحقان بي في الـدار وبيت الخلاء ومحل النوم والخلوة"[١].

إذن تعميق البعد الفردي بوعيه لذاته، استنطق مؤمنة\ألماسة، حـين تجـاوزت الجمعـي ومكنوناته الفارغة، هذا الاستنطاق جاء ضمن بناها الطفولية التي اختزنت في عقلها الباطن من مجموعة السلوكيات التي كان والدها يمارسها وهي ترصده بحواسها الطفولية، مما حذا ونوس أن يكون هذا الاستنطاق مبنياً على الرؤى الفرويدية ضمن " تنظيم تدريجي للـدوافع اللبيدية، ولكنه تنظيم لا يزال متمركزاً على جسد الطفل الخاص. وهذه الدوافع مرنة علـى أبعد حد، وموضوعاتها طارئة وقابلة للتبديل، ويكون الطفل في هذه السـيرورة فوضـوياً، وسادياً، وعدوانياً، ومستغرقاً في ذاته وساع وراء اللذة دون شعور بالذنب ودون إبداء أي احترام للاختلاف بين الجنسين، حيث يصبح الاهتمـام الطبيعـي للطفـل بأمـه مـشحوناً بالشهوة"[٢]، وكذلك المفتي الذي تجاوز حدود الآخر كلها، ورمى بالشارة والعلامـة، حـين أيقظ ونوس ما كان خافياً في ذاته، فأعلن عن دواخله بتوق الملهـوف للحريـة، وتجـاوز حدود الشرع والدين كلها حين تصالح مع هذه الحرية التي جعلته يعلن ذاته الكليـة، فغـاب الجزئي، واتضحت الرؤية. فيأتي المفتي كاشفاً باطنه من دون خوف أمام ألماسة\مؤمنة.

"المفتي: بعد أن تجرأت على نفسي لم يعد هناك ما يخيفني أو يحبط جرأتي. حـين غلبنـي الوجد وقررت المجيء إليك، أحرقت سفني ورائي. إن فيَّ الآن قوة العاشـقين واليائـسين معاً.

ألماسة: ها نحن نلتقي في الهاوية ووراءها.كيف نفـذت إليـك الغوايـة! وكيـف تبـدلت الطمأنينة، قلقاً ووحشة!

المفتي: ومن يدري كيف تخادعنا الأقدار، أو كيف نخادع أنفسنا...! ما كنت أظنه طمأنينـة لم يكن إلاّ حجاباً يستر الأهواء المقموعة، والأشواق المحبوسة. كان الوجد يتخمر ويفـور في الدّنان المسدودة. حتى لاح ضوءك، فانزاح الحجاب وتدفق الهوى والشوق كنهر عظـيم أفلت بعد انحباس. وحالي يا ألماسة هي حال رجل ضعيف، ينجرف ويتلاطم في عباب هـذا النهر العظيم "[٣].

---

[١]- ونوس، سعد الله، الأعمال الكاملة، مج٢، طقوس الإشارات والتحولات، ص ٥٤٩ .

[٢]- روزن، بول، الحريم الفرو يدي،تر: ثائر ديب،دار كنعان للدراسة والنشر، دمشق،١٩٩٥، ص١١-١٢.

[٣]- ونوس، سعد الله، الأعمال الكاملة، مج٢، طقوس الإشارات والتحولات، ص ٥٨٧- ٥٨٨

وهذا يعني أن الرغبة الكامنة في نفس المفتي والتي شكلت أناته العليا أكـدّت" أنّ الرغبـة المحرّمة قد سيقت إلى اللاوعي. وأن هذا اللاوعي عاصٍ وعنيد....وبالتـالي فـإن الـذات البشرية التي تنبثق من هذه السيرورة الأوديبية هي ذات منشطرة، ممزقـة بـين الـوعي واللاوعي على نحو محفوف بالمخاطر، حيث يمكن للاوعي دومـاً أن يعـود وينـزل بهـا البلاء"[1].

وعلى الرغم من هذا الكشف فإن هذه الشخصيات لم تكشف ذاتها إلاّ بعد أن خرجت عن السياق الجمعي المؤسساتيّ الذي يخنق الأهواء الشخصية، ويقتل الذات التي تتطلـع نحـو الحرية. وهذا ينعكس بشكل جليّ عند ونوس الذي قرر أن يتجاوز المشروع المؤسـساتي، الحزبي، الفكري، الديني، وما شابه. وحين أدرك أن تجاوز كل ذلك يـؤدي بالنتيجـة إلـى الحرية التي تستطيع الذات أن تحقق حضورها عبر سياق المجتمع، فتكون ركيزة أكثر قوة، بكونه أعلى وضوحاً وصدقاً فقد توغل ونوس في أعماق النفس البشرية " وخاض فـي أدقّ تفاصيل التحولات المصيريّة التي خاضتها شخـصياته علـى الـصعيد الفـردي والنفـسي والسلوكي بين الأنا والآخر، بين الفرد والمجتمع، مؤكـداً بـصورة واضـحة، كمـا فـي مسرحياته الأخيرة، على أن الفرد ليس رقماً في سديم الجماعة، بل هو ذات لهـا هويتهـا الخاصة التي تبحث عن تحقيقها على كافة الصعد"[2].

وكأنّ ونوس يريد أن يقول إنّ تحقيق الذات، لا يأتي إلاّ بخلع الأقنعة، وتتبدى الحقيقة دون زيف. بذلك نرى ونوس قد اتخذ في كتاباته الأخيرة مساراً مغايراً ومختلفاً، وعاد إلى تقويم تجربته المسرحية عبر المرحلتين السابقتين، واستطاع أن يمارس على نفسه رؤية نقديـة عبر تحليل واعٍ وموضوعيّ لمرحلتيه، فقد حلل وبجرأة ما كتبه في تلك المراحل، وتعامـل بقسوة مع القارئ حين دفعه بعيداً عن أقاليم التفاؤل، وجعله ينظر إلى ذاته بتـأنٍ وجـرأة أيضاً، وهنا تتجلى الدهشة في وضوحه حين كشف بأقواله عـن تلـك المـرحلتين وكأنهـا اعترافات نقدية، تدفع الناقد إلى الدخول في أقاليم التجربة الجديدة للكتابة المسرحية.

" كنت أشعر أنّ المعاناة الذاتية أو الخصوصيات الفردية أمور(برجوازيـة)سـطحية غيـر جوهرية يمكن تنحيتها، كان اهتمامي منصبّاً على وعي التاريخ، لذلك اعتبرت، مخطئـاً، أن

---

[1]- روزن، بول، الحريم الفرويدي، تر: ثائر ديب،دار كنعان للدراسة والنشر، دمشق،١٩٩٥، ص ١٤.
[2]- حفار، نبيل، طقوس العشق والحقيقة، الحياة المسرحية، عدد ٤٥، وزارة الثقافة،دمشق ،١٩٩٩، ص ٩٦

الاهتمام بحركة التاريخ يجب أن يتجاوز الخصوصيات الفردية وأفخاخ الكتابة البرجوازيـــة، لهذا كنت على مستوى الكتابة المسرحية، أشعر دوماً بأني لست في جلدي"[١].

وهذا ما نراه في مسرحية(الاغتصاب) وخصوصاً في حواره مع الــدكتور منــوحين هــذه الشخصية المسرحية التي أعطاها بعداً فردانياً، ذاتياً، فمنوحين يمثّل ذاتــه عبــر الــسياق الإسرائيلي، هذه الذات التي تنعزل فكرياً عن السياق السائد ولا تنــدمج وجــدانياً مــع مــا يحصل، لكنها متعايشة مع البنى المجتمعية التي يرفضها، وبذلك يكــون ونــوس قــد هــزّ المجتمع الإسرائيلي، الساكن ضمن رؤاه العنصرية، فمنوحين ليس موجــوداً بذاتــه، لكنــه موجود بفرادته في سياق المجتمع الإســرائيلي، فقــد نــرى فــي مــسرحية الاغتــصاب دخول(أنا)الكاتب بعد أن انغسل من أوهامه، فأدخل " تيماً "* جديدة على أعماله المسرحية، تيماً تتماهى فيها النزوعات الإنسانية عبر فرادتها، والدفاع عن ذاتية هذه الفرادة وتطويرها بعد أن كان يفرض على نفسه رقابة ذاتية وهو يكتب نصوصه المسرحية، لذلك يقول: "لأول مرة أنا أشعر بالكتابة كحرية"[٢].

فالحوار الذي كان يدور بين ونوس والدكتور منوحين، هو حوار فردي ذاتي، يوضح كــل منهما رأيه بمن يتحكم بمصيره، وهنا لا يضع ونوس حدوداً لهذا التوضيح، فهــو يوظّفــه ضمن علاقة تعادلية ضمن سياقها الذاتي والفردي، وهذه سمة جديدة في أعمــال ونــوس المسرحية، فقد كانت شخصية منوحين أمنية عند ونوس، لكن هذه الأمنيــة تحققــت عبــر التدقيق والتعمق في البنى الذاتية لهذه الشخصية، والتي تجاوز ونوس من خلالها شــرطه لكي يميّز هذه الشخصية.

" ونوس: كان ينبغي أن أتخطى الكثير من الحواجز. الريبة التاريخيّة التي تمنع الاعتــراف بوجودك. والغوغائية السياسية التي تحول دون تمييزك، وخوف المهــزوم مــن الخديعــة، وبرزخ الضحايا والجراح، وفوق هذا مكائد الشرطة وصائدي الجواسيس. نعم..كان يجب أن أتخطى هذه الحواجز كلها كي أقدّم شخصية الدكتور أبراهام منوحين"[٣].

---

[١]- الياس، ماري، لقاء مع سعد الله ونوس، مجلة الطريق،العدد الأول، بيروت،١٩٩٦، ص ٩٩

*- التيمة: كلمة مأخوذة من اليونانية التي تعني ما يعرض وما يمكن أن يكون موضوع بحث وهي عنصر من المضمون يتجلى بشكل ما على صعيد الشكل إنها(وحدة المعنى)،وفي اللغة العربية يمكن أن تترجم التيمة بكلمة موضوع لكن هذه الترجمة غير دقيقة لذلك تستعمل الكلمة بلفظها الأجنبي في الخطاب النقدي.

[٢]- الياس، ماري، لقاء مع سعد الله ونوس، مجلة الطريق،العدد الأول،بيروت،١٩٩٦، ص٩٩ .

[٣]- ونوس، سعد الله، الأعمال الكاملة، مج٢، مسرحية الاغتصاب، دار الآداب، بيروت،٢٠٠٤، ص١٦٥.

فونوس هنا شخصية مسرحية تفردت بذاتها بحرية وجرأة كي تتمكّن مــن التعامــل مــع الآخر، كذلك ينطبق القول على شخصية منوحين التي بناها ونوس عبر الأنا والآخر. والذي يعلن بجرأة عالية تصالحه مع نفسه، والكشف عن هذا التصالح بجرأة وقوة.

" الدكتور منوحين: لقد انكسر قلبي في داخلي. ورجفت كــل عظــامي، وصــرت كإنــسان سكران وكرجل غلبته الخمر لأن الأرض امتلأت بالفجّار، وناحت من أجــل اللعــن وييبــست مراتع البرية، وصارت مساعيهم غير مستقيمة، وجبروتهم شريراً. لم يكن أمــام شــخوص هذه القصة أي سبيل للتراجع، وكذلك الأمر بالنسبة لي. عرفت كل شــيء ولا أســتطيع أن أخفيه"[1].

وبذلك تنطلق فردية الشخصيات وذاتيتها عبر مجموعة الرؤى التي يحددها الكاتب نفسه، الذي يخلق فضاءاتها الداخلية، والتي لا تنفصل عن فضاءاتها الاجتماعية والثقافية.

إذن شخصيات ونوس خرجت من عباءته، بكل ما فيها من تناقضات فهــي تــصور بدقــة وجرأة تناقضات المجتمع الذي نعيش فيه، الذي يسعى للتهميش الفــردي والجمعــي معــاً، وخصوصاً المثقف الذي يعرف كيف يشير إلى الخلل " أنا أعرف أن الكاتــب لا يــستطيع أن يفعل الكثير. وسنة بعد سنة يزداد ما يفعله هامشية وضآلة، ولكن، مع هذا يظل الكاتب هو الأقدر على تدوين شهادة عن زمانه. ولن يكون لهذه الشهادة أي مغزى فعلي إن لم تتــسم بالجرأة والوعي و العمق"[2].

إذ نرى ونوس في تركيزه على ذاتية الإنسان بالعموم، وبغض النظر عــن اهتماماتــه، أراد من ذلك إبراز البنى الإنسانية البسيطة، واهتماماتها العميقة معاً، التي أخذت شــكلاً طبيعيــاً غير مرتكز على بنى فكرية تحدد سير هذه الشخصية التي تسير وراء انفعالاتهــا الذاتيــة، وأهوائها النفسية لكنّ ونوس يثير من خلال هذه الشخصية إشكالية مهمة، هــي إشــكالية الفعل، و يسعى هذا الفعل نحو تغيير العالم، أو الحياة التي تعيشها هذه الشخصية. هذا مــا رأيناه في مسرحية(يوم من زماننا)التي تجلت في شخصية فاروق، الذي أراد أن يؤكّد الفعل الإنساني لديه، ومن دون أية بنية إيديولوجيّة تسيّره، إذ نرى فاروق الفرد(الذات)سعى بكل ما يستطيع إلى التغيير، لكنه أخفق ورأى أن الموت هو الحل الأجــدى أمــام هــذا الــسيل الجارف من الرخص الإنساني المؤسساتي الجمعي معاً، لكنّ فاروق الفــرد أدرك أنــه قــد

---

[1]- المصدر السابق، ص ١٥٦ .

[2]- محمد، هالة، البحث عن الصواب وامتحانه، حوار مع سعد الله ونوس، جريدة الحياة، عدد٢٦، نيسان، لندن ،١٩٩٤، ص٩.

اكتشف العالم الآن. نرى ذلك من خلال ما قاله المؤلف وهو يحكي عن فاروق الذي خـــرج لتوّه من الجامع، وتلقى ما تلقاه من مواعظ الشيخ متولي عن الاستنجاء.

" استوقفه رجل رثّ الهيئة، مشروم الشفتين، وقال له بلهجة هي أقرب إلى الأمر منها إلى السؤال: أعطني سيجارة فأجابه مرتبكاً: آسف..إني لا أدخن. عقب الرجل ساخراً: ولماذا لا تدخن؟ ..وارتبك فاروق: لا أدري..هكذا..إنّي لا أدخن. أمسك الرجل كمّـــه، وتفــرّس فـــي وجهه....ثم قال مهدداً: أنصحك أن تدخن. ثم تركه ومشى"[1].

لم يضع ونوس هذه الشخصية الهامشية بهيئتها الرثّة عبثاً، بل أراد من خلالهـــا أن يقـــول لفاروق أين أنت..وماذا يدور حولك؟ دخّن لتكون كالآخرين ، لكن فاروق اكتشف أخيراً أنـــه يعيش في عالم غير هذا العالم، وهو تعبير عن ذاتية خالصة، تحمـــل خـــصوصيتها حـــين تكتشف التناقض بين الذاتي للشخصية، والجمعي لما يدور حول هذه الشخصية.

إذاً فاروق خارج هذا العالم، لكنه نقيّ، وهذا النقاء حالة فردية في هذا النص، هذه الغربـــة ذاتية، وهذه الذاتية لم ولن تتواءم مع ما يدور حولها. بينما نرى زوجته نجاة، وهنا يؤكـــد ونوس فرادتها وعدم انسياقها نحو الجمعي ضمن بناها النفسية، لكنها تنساق عبر مناخـــات محددة ومعينة، حيث تفصح عنها حين تأخذ قراراً مبرماً بالموت ولا تتراجع على الرغم من أن فاروق أكدّ أنّها تواءمت مع الحس الجمعي، وأراد لها الاستمرار فتقـــول لـــه بـــصراحة وقوة، وبتصالح جليّ مع الذات، حين سألها، إن كانت قد استمتعت بالفراش مع الآخرين؟ فتقول: " بل كنت حجراً. تريد أن تعرف كيف كنت أتغلب على القـــرف والاشـــمئزاز؟ كنـــت أبحلق في السقف، وأفكر..سأشتري لفاروق كذا...وكذا، وسأشـــتري للبيـــت كـــذا..وكـــذا. لا...لقد لوّثت جسدي، ولكن عواطفي وروحي ظلت نقيّة، وأقسم لك أنّ هذا الجسد لم يختلج مع إنسان سواك. وفي الليل حين تضمّني، كنت أشعر أن قذارتي تتبدّد، وأن خلايايّ تتجدّد. وأنني نجاة التي هي لك، ولك وحدك. سيظلّ البياض ناصعاً، فدعنا نمضِ "[2].

هذا التداعي النفسي الذي تقوله نجاة ليبقى البياض ناصعاً في بناها الداخلية التي أرادهـــا ونوس ضمن مفهوم تضاد الشخصية الذاتية بين(الأنا)والآخر في ذاتها، وبين(الآخر)والأنـــا في موضوعها، فإن النظر في شخصيات ونوس في مسرحياته الأخيـــرة وعبـــر نوازعهـــا الفردية يجعلنا نؤكد أنه أراد أن يكون لكل شخصية فـــضاؤها الـــذاتي الـــذي يقتـــرب مـــن

---

[1]- ونوس، سعد الله، الأعمال الكاملة، مج٢، يوم من زماننا، دار الآداب، بيروت،٢٠٠٤، ص٢١٧ .
[2]- المصدر السابق، ص ٢٤٧ .

مشكلاتها التي تفصح عنها الشخصية، وقد تكون عبر السياق الدرامي أيضاً شخصيات متفردة، ضمن النسق الدرامي الذي يكوّن النص المسرحي الذي لا يرتكز على شخصية محورية واحدة، وإنما ارتكازه على الشخصيات الموجودة في النص كافة، التي تمثّل كل منها شخصية ذات استقلاليّة عبر نوازعها الفردية الداخلية " فمعالجة بطل الرواية بوصفه مجرد جزء من كل عظيم قد لا تكون للبطل عليه إلا سلطة قليلة، أو قد لا تكون له عليه أية سلطة على الإطلاق، هي معالجة فريدة في نظر المسرح الحديث"[١].

ب-الزمان والمكان وتأثيرهما في البنى العاطفية

اهتم الفلاسفة بوضع الزمان والمكان في الأدب والفن. وقد ميّز أرسطو موضوع الزمان عبر النص المسرحي، لأن المسرح فن الحاضر، بينما الصيغ الفنية الكتابية الأخرى تحدد أبعاد الزمان مما حصل في الماضي ضمن بنى محددة مكانياً هذا بشكل عام.

إنّ تحديد ماهيّة هذين البعدين في المسرح، قد يخلقان جدلاً لأنهما "يرتبطان بمجموعة العناصر التي تحدّد البعد الزماني للنص المسرحي عبر فعله الذي يحدد مكان وقوع هذا الفعل، وزمان امتداده، في اللحظة المكانية للحدث – التاريخ – وقد يتحدد زمان وقوع الفعل ومكانه أيضاً عبر البنى الدلالية للنص المسرحي، أي من خلال العلامات الدالة في النص المسرحي مثل الحركة، اللغة، اللباس، الأدوات المستخدمة...ويبرز ذلك في العرض أكثر من القراءة فالزمان المسرحي له مجموعة من الأبعاد، ومنها زمان العرض ومكان حدوثه هذا الزمان هو زمان المتفرج ومكانه، لأنه جزء من كينونته الحالية، لأن حضور العرض هو فعل مستقطع من فعل الحياة اليومية. وهناك أيضاً زمان الحدث المسرحي ومكان حدوثه وهو حالة تختلف كلياً عن الزمان والمكان المعيشين أو الزمان الواقعي الحياتي، لأنه زمان المحاكاة على الرغم من جعله زمناً واقعياً لتحقيق الإيهام، إلاّ أنه يظل خاضعاً لشروط زمان العرض، هذا عبر النص الكلاسيكي، لكن في النص الملحمي فقد تم التمييز بشكل واضح بين الزمانين والمكانين من خلال الفصل بين الحاضر – زمان المتفرج ومكانه، وزمان العرض ومكانه – وبين الماضي – زمان الحدث المتخيّل ومكانه – ويترك للمتفرج فعل الربط بينهما بشكل واعٍ، فالمتفرج الذي يقبل الدخول في لعبة العرض هو إقرار منه

---

[١]- نيكول، الاردس، عالم المسرحية، تر: دريني خشبة، بإشراف إدارة الثقافة العامة، وزارة التربية والتعليم، مصر، ١٩٥٨، ص٢٣٤ .

بالتخلي عن الزمان الفعلي، الواقعي، إذ يستغرق حينها في الزمان المسرحي(زمان العرض)"[1].

" فإن المسرح يقوم على خاصيّة إنسانيّة معينة هي حاجة الإنسان أحياناً لأن يدخل في علاقة جديدة وحميمة بمكان الحدث...وحين أتطلع إلى حولي "الآن" في هذه القاعة أصل إلى انقطاع مؤدّاه، أن كلاً قد بقي على مسافة....وإذا كان عليّ أن ألعب دوراً هنا. فأول شيء يجب أن أفعله هو أن ألغي هذه المسافة"[2].

- **الزمان وعلاقته بالواقع في مسرح سعد الله ونوس :**

بداية لابدّ من التمييز بين زمان الحكاية بمجملها ومكانها، وبين زمان الفعل الدرامي ومكانه، لأنهما لا يتطابقان حتماً. فزمان الحكاية أكثر امتداداً من زمان الواقع. وكذلك المكان" فزمن الحدث المتخيّل بكل مكوناته هو زمن إرجاعيّ يعيد إلى واقع ما حقيقي أو متخيّل. وهو يتبدّى من خلال علاقة البداية بالنهاية كتحول وكصيرورة"[3].

هذا ما نلحظه عبر مسيرة سناء في مسرحية ونوس الأخيرة(الأيام المخمورة)التي تقدّم حدثاً لمسيرتها عبر زمان حياتها، ضمن بنى سردية ملحمّية لا تتجاوز الساعة والنصف من الزمن الحياتي للمتلقي. كذلك نرى في مسرحية(منمنمات تاريخية)التي توضّح الحدث ضمن زمان تاريخي محدّد وتثير الفعل الدرامي كصيرورة مما يجعل العلاقة بالتاريخ للمتلقي أكثر وضوحاً. أمّا في المسرح داخل المسرح عند ونوس الذي يتمثّل في مسرحية(حفلة سمر من أجل ٥ حزيران، ومسرحية رأس المملوك جابر)، يشكّل حالة خاصة في التعامل مع الزمان لأنه يخلق ضمن الحيزين المكانيين اللذين يفترضهما هذا الأسلوب حيزين زمانيين أيضاً مما يعكس نظرة التباسية إلى علاقة المسرح بالواقع.

فالزمان والمكان هما تحول وصيرورة يُعبّر عنهما من خلال ديناميكيّة الفعل المسرحي، مثال على ذلك نص(الأيام المخمورة) فالمتلقي يتعرف على آثار الشقاء النفسي الذي مرت به سناء، من خلال الزمان الممتدّ لأنه يتعرف على تحول حياتها وصيرورتها، والعلاقة الجدلية بين نص الأيام المخمورة وزمان حدوثه وزمان المتلقي هي التي توضّح مقولة الكاتب عن الحالة الإنسانية التي يريد تقديمها فاللحظة تمتلك الحدود والتجاوزات كلّها، فهي

---

[1]- انظر: الياس، ماري – قصاب حسن،حنان، المعجم المسرحي،مكتبة لبنان ناشرون،ط١ ،بيروت،١٩٩٧

[2]- بروك، بيتر، النقطة المتحولة "أربعون عاما من استكشاف المسرح "، تر:فاروق عبد القادر، سلسلة عالم المعرفة، العدد ١٥٤، المجلس الوطني للفنون والآداب، الكويت،١٩٩١، ص ١٥٤-١٥٥

[3]- الياس،ماري – قصاب حسن،حنان، المعجم المسرحي،مكتبة لبنان ناشرون،ط١ ،بيروت،١٩٩٧ ،ص ٢٤٠

تختزل إلى آنيتها فتكون اللحظة هي ذاتها ولا تكون شيئاً غير ذلك، وعلى العكس فهي تتفتح تارة أخرى محتوية كل شيء فتنعدم بذلك حدودها وهذا يعني أن ونوس أدرك أن المسرح لا يمكن أن يتأخر عن سباق الزمان، إذ استطاع أن ينفذ إلى الذات البشرية، ضمن بناها المكانية، التي تحدد ماهيّة الزمان المعيش للشخصية، وإعطاءها بعداً معاصراً وراهنياً، فشخصية فاروق التي يسبر ونوس بناها النفسية، عبر الفضاء المكاني الذي يحدد ملامح الشخصية، التي تتحرك عبر زمان محدد ومعين. و يحقق هذا التحديد الزمكاني، بعداً راهنياً، أو يجعلنا نتعامل مع زمان مضى، أو نتنبأ بقدوم اللحظة الزمنية عبر سياق النص عند ونوس.

- **(الأيام المخمورة) وعلاقة الزمان والمكان في نمو الشخصيات**

النص المسرحي(الأيام المخمورة)، يتضمن بعداً اجتماعياً ذا عمق إنساني عالٍ وصل حدّ الخروج عن العرف العام الاجتماعي المألوف في المسرح العربي، كما أن ونوس أعطى للنص بعداً ملحمياً، وقسّمه إلى ستة وعشرين فصلاً عبر تلاحق زمني تجريبي يدل على زخم الأفكار المثارة في هذا النص مع التماهي في زمكانية النص المرتبطة بشخصياتها في سياق درامي متطور ومتلاحق في بنية الحدث النصي الذي كان يحمل في طياته سمة الحب بكونه سلاحاً قوياً لقهر الموت، ويعدّ الأدب والفن وسيلة أساسية لاستمرار الإنسان، وخصوصاً المبدع.

تثير المسرحية حياة أسرة مؤلفة من الأب عبد القادر الطحاوي، والأم سناء وأربعة أبناء سلمى وليلى وعدنان وسرحان. سناء الأم نقطة ارتكاز العرض إذ تقتحم حياتها الأسريّة الفاترة علاقة حب تصعقها من الداخل، لكنها لا تستمع لنداء دواخلها التي تصرخ بها دائماً، عبر شخصية القرين التي أظهرها ونوس باسم المرأة، التي تقول لها: "المرأة: أرأيت؟ في تلك الليلة، سكنك الحلم، ولن تعرفي السكينة والغبطة حتى يتحقق"[1].

وتلحّ عليها قرينتها، وتدفعها نحو حبيب الشخص الذي أحبّته بعد هذا العمر، لكن سناء تبقى تقاوم هذا الانجرار، على الرغم من أنها تتمنى الخلاص من هذا الحب، لكنه يزداد رسوخاً في داخلها

[1]- ونوس، سعد الله، الأيام المخمورة، ط١، دار الأهالي، دمشق، ٩٩٧ ، ص ١١.

"سناء: نعم..عرفت. ولد في داخلي حلم لن ينطفئ ما حييت وحين أويت إلى فراشي، لم أنم ولم تجفّ دموعي"[1].

حبيب العشيق، والمخلّص معاً تتعرف عليه أثناء زيارتها للخيّاطة، وعندما يسألها عن شعورها نحوه، ينطلق لسانها بما لم يطلقه من قبل تعبيراً عن حالة حب لم تعشها في حياتها

" نعم إني أحبّك..ومنذ التقيتك أحسّ، بأن عاصفة اجتاحتني، وتركت كل ما في داخلي مبعثراً ومقلوباً. فعلاً...لا شيء يشبه ما حدث لي إلاّ العاصفة"[2].

ومع الإلحاح الداخلي لسناء في تحقيق ما تصبو إليه، الذي يتأتى دائماً على لسان التابعة/المرأة تأخذ قراراً بالذهاب إلى عشيقها حبيب، بعد أن تدرك أن زوجها الطحاوي يستلب جسدها استلاباً كلياً، دون الأخذ بعين الاعتبار علاقتها مع هذا الجسد، وحين تتخذ القرار النهائي تحمّل ابنتها الصغيرة ليلى سرّها وعنوانها ومن ثمّ تذهب إلى حبيب/العشيق الذي – ومن دون أن تدري– يبدأ باستلاب دواخلها، وتجريدها من تاريخها الطفوليّ والحياتيّ ليعيد صياغتها كما يحبّ هو، وبغض النظر أيضاً عما تريد ومن ثم تعود سناء لتحاور عقلها الباطن من جديد، عبر المرأة/القرين وتشعر كأنها أخطأت أو أن الرجال جميعهم متشابهون من الداخل، والفرق الوحيد هو أسلوب هذا الاستلاب! أم أنها فشلت بسبب الألم الذي لازم الرحم منذ أن جاءت لحبيب، فهي لم تستطع معرفة سبب هذا الفشل الذي حصل لها ولحبّها.

"سناء: والآن...هل تعتقدين أننا أخطأنا؟

المرأة: لا..لم نخطئ. كانت هذه الفرصة مصيراً ينبغي أن نتبعه. لكن ما يؤلمني هذا الفشل الذي انتهينا إليه.

سناء: ولماذا فشلنا؟

المرأة: أوه...كررنا ذلك مراراً. هو لديه أشواق ورؤى عجيبة، لا تستطيع امرأة ضعيفة وعاجزة أن تفهمها، وتخوض مجاهلها.

سناء: نعم...إنّي ضعيفة وعاجزة والمصيبة أن عجزي يكمن في رحمي بالذات"[3].

---

[1]- المصدر السابق، ص ١١.
[2]- المصدر السابق، ص ٣٤.
[3]- المصدر السابق، ص ١٢١.

في هذه المسرحية يتّضح مفهوم الصراع مع الموت، عبر سـناء التـي قـررت أن ترتّـب لحظاتها الأخيرة من حياتها، كما أن ونوس أراد أن يبيّن التماهي الفكري والجسدي للمـرأة من خلال سناء التي كسرت مجموعة الحواجز وتجاوزتها لتلبي نداء الحب الـذي يمتـزج وجدانياً وجسدياً في السعي وراء الطموح الإنسانيّ للارتقاء بآدميتها، والسمو بها.

أ- (الأيام المخمورة) ونمو شخصية الحفيد عبر الآني

يرسم ونوس شخصية الحفيد عبر نصه الأيام المخمورة ضمن دائرة البحث عن أصل العائلة التي ينتمي إليها، والتي أدرك أن فيها حلقة مفقودة جعلتها تبدو متفككة، وهذه الحلقة أطلق عليها ونوس عبر الحفيد بـ (دمل العائلة).

" الحفيد: ومع نمو إدراكي وفضولي، أيقنت أن في العائلة دمـلاً يتـستر عليـه الجميـع. وأدركت على نحو غامض أني لن أستقر في اسمي وهويتي إلا إذا كشفت الدمل وفقأته"[١].

ويقصد ونوس بالأيام المخمورة، تلك الأيام التي جاءت بعد الحرب العالمية الثانيـة، بينمـا الحفيد يحاول البحث عن دمل العائلة، في الأيام الحالية، إذن التنامي الزماني لبنية شخصية الحفيد، هي في الآن، بينما البحث في الماضي عبر الآني المتمثـل بالحفيـد الـذي يتمتـع بطبيعة مزدوجة، إذ يتحول إلى راوٍ(الآن)، وإلى متلقٍ للحدث عبر الماضي.

" الحفيد: كنت في السادسة من عمري حين غابت أمي يومين، عادت بعدها ومعها امـرأة عجوز شديدة الضعف والهزال.....قالت لي أمي هذه جدتك، وطلبت منـي أن أقبّـل يـدها فأمسكت تلك اليد المعروقة الباردة، وطبعت عليها قبلة سريعة. وكانت أمي تواصل كلامهـا قائلة هذا هو العزاء الذي تركه لي قبل أن يستشهد. طبعاً كانت تقصدني"[٢].

ومع استمرار الانتقال الزماني والمكاني للحفيد نجد مجموعـة مـن الانتقـالات الزمانيـة والمكانية التي تهيئ للدخول في بنية النص المسرحي التي يمتلك الحفيد جميـع عناصـرها التي حدثت في زمان مضى ليرويها لنا في الآن زمانياً، وفي الـ هنا مكانياً، وبـذلك يثيـر د.محمد بصل سؤالاً في غاية الأهمية " من يتكلم في الأيام المخمورة؟ إنّ الصيغة الإشكالية التي طرحها رولان بارت. إنّ من يتكلم في الحكاية ليس هو من يكتب في الحياة، وليس من يكتب هو من يتكلم. لذا لا بدّ من التمييز بين الراوي المؤلف والشخصية"[٣].

---

[١]- المصدر السابق، ص ٥.

[٢]- المصدر السابق، ص ٥.

[٣]- بصل، محمد إسماعيل، قراءة سيميائية في مسرح سعد الله ونوس، ص٨١.

فالزواج التقليدي لسناء ومعاملة زوجها القاسية، كانت حافزاً رئيساً في سعيها وراء الحب الذي دفعها خارج مكانها الأول، والذي يرويه الحفيد، في مكان حضورها الآني الذي يجعل الحفيد بعدها غائباً من المكان، ومندمجاً في الزمانين لأنه وجد متاهة كبيرة وهو يبحث عن حقيقة العائلة التي ينتمي إليها زمانياً ومكانياً وأنّ هناك فجوات كبيرة لا يستطيع ترميمها إلا في الخيال.

"الحفيد: في بحثي عن دمل العائلة، كنت أعلم أني سأتخبط كثيراً في متاهات الأوهام والأكاذيب. ولكن في مثل وضعنا، لم يكن هناك ممر آخر للحقيقة. ولهذا سأتابع هذه الفصول دون تمحيص كبير ودون تركيز عل حسن التتابع والتنسيق"[١].

وهنا يريد ونوس أن يؤكد مجموعة الأصوات التي تحكي حكاية العائلة، هي أصوات متعددة لأزمنة مختلفة، وأمكنة متنوعة، فالمسرحية خرجت في بنائها النصي عن التتابع التقليدي للحدث بل هي مجموعة من التداخلات الزمانية والمكانية التي تسهم في معمارية النص المسرحي، الذي بني على مجموعة شخصيات تنامت مع هذه المعمارية في زمانها ومكانها معاً.

ب-(الأيام المخمورة) وتأثير الزمان والمكان في نمو شخصية سناء عاطفياً:

يتّضح الصراع الداخلي عند سناء في الفصل الثاني والذي أطلق ونوس عليه فصل سناء والتابعة الذي يغيب فيه صوت الراوي ليحلّ محلّه أصوات الشخصيات، التي تعبّر عن زمانها عبر الماضي، الذي بدأه الحفيد في الحاضر. إذ نلاحظ أن فصل التابعة هو اندماج بين الحقيقي المكاني/البيت، وبين المتخيّل المكاني الذي هو البيت أيضاً، لكن ضمن تصاعد داخلي، مبني على اللحظة الزمنية ذاتها، والتي نوّه عنها الراوي/الحفيد في لحظته الحالية، وقبل أن يترك صوته لشخصية سناء بزمانها ومكانها الماضيين.

" الحفيد: هناك فجوات كثيرة، لم أجد ما يسعفني على ملئها إلا خيالي، وعلى كلٍّ، كنت كلما تقدمت في عملي أدرك أن ما أجمعه وأرتبه، ليس إلاّ أخباراً، يتشابك فيها الحقيقي والخيالي معاً"[٢].

---

[١]- ونوس، سعد الله، الأيام المخمورة، ص ٨.

[٢]- المصدر السابق، ص ٦٣.

سناء وبعد أن يقتحم عوالمها الداخلية الحب، يتخلق عندها صراع علنيّ، يتمخض عن تابعة تحاكيها، وتبثّ شجونها وشكواها لها، وتحاورها ضمن المتخيّل المكاني/البيت الذي من خلاله ندرك أن سناء كانت تظن أنها تجاوزت زمن الحب. هذا الزمن هو متخيّل لأن زمن الحب لا يرتبط بلحظة حياتية محددة، وإنما توقفه مرتبط بالموت، انتهاء الزمن الإنساني كلياً.

"سناء: "منكسرة" نعم...عرفت. ولّد في داخلي حلم لن ينطفئ ما حييت. وحين أويت إلى فراشي، لم أنم ولم تجفّ دموعي.

المرأة: أرأيت؟ في تلك الليلة، سكنك الحلم، ولن تعرفي السكينة والغبطة حتى يتحقق.

سناء: ها أنت توهنين عزيمتي...يا رب..إني رخوة وضعيفة. أحسب أني تجاوزت زمن المخاطر.

المرأة: لا يتجاوز المرء خفقان الحب إلا بالموت"[1].

ومن ثم وبعد التتابع يعود الحفيد إلى لحظته الزمانية، لكي يدخل زماناً آخر، يدلّه على سبب ذهاب جدته من بيت العائلة هرباً نحو عشيقها، فيقول لأمه ليلى:

" الحفيد: في مثل هذه الزيجات الفراش هو الأرضية، التي يتقرر فوقها شكل العلاقة ومصير الزواج ذاته"[2].

إذ نلاحظ في الفصل الخامس تفسيراً وتوضيحاً لعلاقة سناء وزوجها الطحّاوي في مكان الفعل/الفراش، وفي زمان الحدث بصوت الشخصيات نفسها، ولكن بعد أن وزّع الراوي سرد الحكاية، وأعطاها لخالته سلمى المتفرنسة التي سعت بكل جهدها مع أخيها سرحان لتمدين والدها الطحاوي، وجعلته يخلع القنباز والطربوش، ويرتدي الزيّ الإفرنجي حتى يتواءم مع الزمان الذي تستبيح به فرنسا بيروت آنذاك. ومن ثم تروي سلمى كيف استباح الطحاوي جسد سناء زوجته، التي تكره لحظة الفراش معه وتشمئز منه. ويعود ونوس في الفصل السابع يروي ولكن بصوت الشخصيات، وبزمانها ومكانها، إذ تلتقي سناء وحبيب، وتشرح له ضعفها أمام ما يتصارع في داخلها من أفكار، إذ تشعر بأنها بدأت تذبل، بينما حبيب ينتظرها مهما طالت الأزمنة لأنه يعدّها شجرة دائمة الخضرة، في أزمنتها كلها.

---

[1]- المصدر السابق، ص ١١.
[2]- المصدر السابق، ص ٢٣-٢٤.

"حبيب: أنت شجرة دائمة الخضرة، تتجدد مع كل فصل ريانة، كأرزة مباركة. ينبغي أن تعرفي أنك شجرة الحياة بالنسبة لي أنت غذائي ومستقبلي، ولا حياة لي بعيداً عن فيئك وثمارك "[1].

ولكي لا تكون سناء في هذا النص الذي تتنامى فيه الأزمنة، يروي حبيب لسناء عن زواجه الماضي منتقلاً إلى زمان أكثر بعداً، ومكان أشدّ قسوة، مما يضاعف عاطفتها عبر السرد الذي نسمعه بصوت حبيب عن زواجه القديم.

"حبيب: ..كان زواجنا فاتراً ومخيباً. جاءت تحمل روحاً مسيحية متواضعة، وجسداً طفلاً ينفر من الرغبة، ويخاف دنس المتعة. كانت خيالاً لا تشهق فيه عروق، ولا تصخب دماء. ومع ازدياد فهمي وخيبتي، كنت أندسّ في الكراهية والصمت"[2].

ويأتي القرار في الفصل العاشر، قرار تغيير الأمكنة والانتقال إلى بيت حبيب حيث الحب، واندماج الزمان في المكان، لتسمو في حالة عشق أبديّة. وترحل إلى عشيقها بعد أن تترك سرّها وحبّها مع ابنتها ليلى التي لا تستوعب ما يحدث، فتبوح لها سناء بكل شيء.

"سناء:.......قاومت كثيراً، وعانت نفسي طويلاً، ولكن لم أستطع. كان ذلك أقوى مني. كان كالمرض الخفيّ، ينمو في داخلي، وفي غفلة منّي أعرف أن هذا كله لن يبررني في عينيك، ولكن ماذا أفعل؟ تلك هي الحقيقة. إني أحب رجلاً، وأريد أن أعيش معه"[3].

وعلى الرغم من معارضة ابنتها، وخوفها مما سيقال بعد ذهابها، لكن في داخلها توقاً نحو الحرية، بعيداً عن ضيق الأمكنة، ومقاييس المجتمع وعاداته، استيقظت دفعة واحدة هواجس الحب فيها، وقررت الذهاب، قرارا نهائياً لا رجعة فيه.

"سناء: اسمعي يا ابنتي...لقد أمضيت عمري كله، لم أتخذ أي قرار. كانت القرارات دائماً مبرمة، وما عليّ إلا أن أنفذها. واليوم حين استطعت، بعد عذاب يفوق عذاب المخاض والولادة، اتخذت قراراً لنفسي وبنفسي، لن أتخلى عنه ولو كان فيه مماتي"[4].

في بيت حبيب وعلى تخوم الغابة شعرت بالحرية التي استمدتها من فضاء الغابة الفسيح، وأشرق جسدها الذي استباحه الطحاوي زمناً مديداً. ليأتي حبيب، ويرتب ذاكرتها كما يشتهي

---

[1]- المصدر السابق، ص ٣٤

[2]- المصدر السابق، ص١٠٢

[3]- المصدر السابق، ص ١٠٤

[4]- المصدر السابق، ص ١٠٥ .

" حبيب: ستظل هذه الوساوس تقلق بالك، ما لم ننفض الذاكرة، ونعيد ترتيبها، حدثاً..حدثاً، وتفصيلاً..تفصيلاً. لا يكفي أن يدير المدير ظهره للماضي، كي يمنع الماضي من ملاحقته"[1].

وبدأ حبيب ينتزع ذاكرتها، ويفرغها من تاريخها، ويلغي زمانها، حتى فرغت من كل شـيء وظنت أن النقاء لفّها من كل جوانبها، بدأت سناء تدرك لذّة الجسد وفتنة الروح مع حبيـب، حتى غدت فضاء مطلقاً، لا يحدّه مكان، ولا يشدّه زمان. وفي هذا الفضاء الجميـل، يفيـق عقلها الباطن من جديد وتزورها قرينتها وتبثّ لها النشوى.

" المرأة: أليست تلك هي السعادة؟

سناء: سأكذب لو قلت إنني غير سعيدة. لم أتخيل أبداً، أن الإنسان يمكن أن يتذوق مثل هذه المشاعر والمتع.

المرأة: نعم. إنه يعرف كيف يجعلنا نفور، ونفيض، ثم نتلاشى في غيبوبة النشوة.

سناء: كالمعلم الماهر، أو كالساحر يوقظ الجسد خلية خلية، وعضواً عضواً، فـأحسّ أنـي أتعدد، وأغدو حشداً من الرغبات والآهات........آه......يكفـي أن أسـتعيد اللحظـة فـي خاطري، حتى يقشعر ظهري"[2].

وفي لحظة يقتحم ابنها عدنان المكان، فتأتي الصدمة كبيرة، لم يستطع هـذا الـصفاء أن يستوعبها دخل عدنان فضاءها الرحب وصوّب مسدسه نحوها، وأبلغها أنه جـاء ليقتلهـا! أبدت سناء حبها لعدنان، وألحت عليه أن يطلق النار، عجز ابنها عن إطلاق النـار وأبـدى ضعفاً هائلاً، وهي تصرّ أن يقتلها بودّ كبير!

" سناء: إني أحاول أن أساعدك يا بني. إذا لم تقتلني فإن الخجل والخوف والعجز، كل ذلك سينمو ويتحول في داخلك إلى أورام تفسد حياتك"[3].

ويغيب عدنان عاجزاً عن فعل أي شيء، بينما سناء تنهار وتقتحم الكآبة والخوف عالمها، ويتملكها ألم الرحم، وكأن ونوس أراد أن يقول: لا يمكن لأحـد أن ينتـزع مـن الإنـسان تاريخه، " انظر كيف يتدافع الماضي ممسكاً بتلابيبي. لن يـستطيع قلبـي بعـد اليـوم، أن يرفرف طليق الجناحين. لأن عذاب ابني كسر جناحي"[4].

---

[1]- المصدر السابق، ص ١٠٨

[2]- المصدر السابق، ص ١١٠

[3]- المصدر السابق، ص ١١٣

[4]- المصدر السابق، ص ١١٥

وتدخل سناء في متاهات جديدة، يخرجها قدوم ابنها من الأمكنة التي تشتعل فيها الأحــلام، إلى عالم تغرقها حقيقته، فيتراجع العشق، ويتغلغل الخوف في ثنايا البيــت المفتــوح علــى الحياة فيطلب حبيب منها أن يعيشا تجربة حب جديدة، تجربة تدخلهما بالبهاء عبر التوغــل في مطافات العشق يقرران الدخول، لكن ألم الرحم يتزايد عند سناء و ينتابها القلق جــاعلاً عقلها الباطن يحاورها من جديد، ويجعلها تقوّم المرحلة الجديدة مع حبيب.

"سناء: والآن..هل تعتقدين أننا أخطأنا؟

المرأة: لا..لم نخطئ. كانت هذه الفرصة مصيراً ينبغي أن نتبعه. لكن ما يؤلمني، هــو هــذا الفشل الذي انتهينا إليه.

سناء: ولماذا فشلنا؟

المرأة: أوه ...كررنا ذلك مراراً. هو لديه أشواق ورؤى عجيبة، لا تستطيع امرأة ضعيفة أو عاجزة أن تفهمها، وتخوض في مجاهلها.

سناء: نعم..إني ضعيفة وعاجزة والمصيبة أن العجز يكمن في رحمي بالذات"[١].

سناء التي تركت بيت عبد القادر الطحاوي الذي يتميز بالانغلاق، وذهبت إلى بيت عــشيقها حبيب الذي يميّزه انفتاحه إلى الغابة التي تطلّ على الحياة، لكن قدوم ابنها، وموته لاحقــاً، والسور الذي أحاط ببيت حبيب، كل هؤلاء جعلوها تشعر بأنّ الموت تسلل إلى داخلها، وبعد هذه التجربة التي مرت بها سناء، هذه المرأة التي لم تعرف الحــب قبــل حبيــب، تجعــل المجتمع يقف حائلاً بينها وبين ما يجيش في دواخلها من حب يصعد بهــا نحــو مطافــات خلاّبة، ورؤى نورانيّة ترتقي بآدميتها إلى مصاف الآلهة. هنا يتبادر سؤال إلى الذهن: ماذا يريد سعد الله ونوس من رسم هذه الشخصية؟ وهل يريد أن يؤكد أن الإنسان لا يمكــن أن يصل إلى مطلقه؟ أم أن الحلم الإنساني هو أكبر من هذا الوجود الذي يسوّر طموحه عبــر مجموعة من المعتقدات، والعادات التي تقف سدّاً منيعاً أمام مطلق الفــرد، وقدرتــه علــى التجاوز !. وعلى ما يبدو أن ونوس في كتاباته الأخيرة أراد أن يكوّن رؤى جديدة للإنــسان الجديد من خلال فرادته، ويدافع عن مقومات وجوده عبر كتابات ونوس التي تــسيل نهــراً دافقاً لتلامس كل شيء، وتقاربه من زوايا جديدة أكثر تمثّلاً لآلية الواقع، وأكثر حرية مــن التعامل مع الذات والآخر.

---

[١]- المصدر السابق، ص ١٢١

ج- (الأيـــام المخمـــورة) والمعـــادل الزمـــاني والمكـــاني للحـــدث المسرحي:

" المكان المسرحي ليس مجرد مكان يتميّز بأبعاده المادية، المحسوسة فقط، لكنـــه أيـــضاً فضاء خيالي يسمح للكاتب بأن يرسم ويخلق تعادلات وأمكنة تتـــوازى أو تتباعـــد، ضـــمن الضرورة الدرامية للفعل المسرحي فالمكان الذي ينجذب نحوه الخيـــال، لا يمكـــن أن يبقـــى مكاناً لامبالياً، ذا أبعاد هندسية وحسب، فنحن ننجذب إليه لأنه يكثّف الوجود في حدود تتسم بالحماية .."[1]

كما أن الزمان لا يمكن أن يكون فقط هو زمان الفرجة، أو أكثر قليلاً والذي نحدّده ضـــمن أيامنا المعيشة الآن بل إنه يشير إلى زمان آخر قد يبعد عنّا عشرات الـــسنين، وهـــذا مـــا يسمى استعادة الزمان لجعله حاضراً.

وفي نص الأيام المخمورة نرى العنصر الزمكاني يتمثّل في حركة الأحداث الدرامية خـــلال الزمان الواقعي، على الرغم من أن الحدث المتخيل هو حدث ماض فقد تمكن ونـــوس مـــن الإمساك في حركتي الزمان والمكان في هذا النص وإعطائه تحولات سحرية عبر تبادلهمـــا، وتحولهما من الآني، إلى الماضي، ومن ثم إعادته ضمن تبادلية اللحظة الدرامية، وتعادلهـــا في تناقض ووحدة الرؤية عبر الشكل والمضمون ووحدتهما، فالشكل "حامل المضمون الذي لا نهاية لثرائه، وهو يمثل من خلال الفن – المبدأ النشيط الخلاق في الكون...إنّـــه نـــبض الكون"[2].

فقد أثار ونوس مسألة التطور، ونقيضه التخلف عبر الشكل المتمثّل بـــالأرجوز، ومنـــدمجاً زمانياً، مع تاريخ الحدث المسرحي، أمّا مكانياً هو حاضر في المكانين الحـــالي، والماضـــي معاً، إذ يثير من خلاله موضوع التمدّن المتمثّل في القبعة الإفرنجية، والتخلف الذي يتمثـــل في الطربوش العثماني" ما الطربوش إلا لباس تركي يقمع الرأس قمعاً، وفي الصيف يحجب التفكير تحت ضباب من البخار واللهب.."[3] كما أن ونوس يحوّل حكاية العائلة ضمن سياقها الدرامي، إلى حكاية أخرى تعادلها في مكانها، وتخالفها في زمانها، من خـــلال الأرجـــوز، الذي يسرد على لسان أبطال حكايته التحولات التي طرأت على الناس. ابتداءً مـــن حكايـــة

---

[1]- باشلار،غاستون، جماليات المكان، تر:غالب هلسا،المؤسسة الجامعية للدراسات،بيروت،١٩٨٤،ص١٦٥
[2]- جاتشف، الوعي والفن، تر: نوفل نيوف، سلسلة عالم المعرفة، عدد فبراير، الكويت،١٩٩١، ص٧٨
[3]- ونوس، سعد الله، الأيام المخمورة، ص ٢١

القبعة والطربوش،وانتهاء بحكاية العشق والخيانة التي تتمثل في صفية الحافي زوجة المسؤول الوطني المدعي.

فونوس يقدم حكايتين في حكاية واحدة، وتتلاقى الحكايتان في فصل التمدّن والرقي، التي تجعل الطحاوي يتحول، إلى رجل متمدّن من الخارج فقط، بينما يبقى كما هو من حيث السلوك، والعادات. فقد أراد ونوس أن يشير إلى ظاهرة التحولات، التي تعصف بنا الآن، إذ الأرجوز يأخذ مكان الراوي، ويقدم حكايته التي هي امتداد لحكاية الحفيد الذي يبحث عن الدمل في العائلة،على الرغم من أنه ينتمي إلى جيل ما بعد نهاية الاحتلال الفرنسي. يقدم الأرجوز حكايته التي تحكي عن سناء، لكنها لا تقف عندها، بل تتجاوزها لتحكي سيرة دمشق وبيروت أيام الاحتلال الفرنسي، وكيف استشرى الفساد السياسي والاجتماعي معاً. وعدّ ونوس سناء عنصراً مهماً في الحكايتين، لكنه لم يدخلها في لعبة الأرجوز إلاّ من حيث التداخل الزماني والمكاني، وتعميق الرمز الذي يجعل سناء تتخذ موقفاً من العبرة التي قدّمها الأرجوز وتقرر الهرب إلى حبيب بعد أن تشهد فصل جريمة العصر.

" سناء: لقد نمل بدني

المرأة: هذه امرأة تثير الدهشة

سناء: إنها مخيفة

المرأة: إنها عاشقة

سناء: (هي تدخل البيت) إني أرتعش

المرأة: (وهي تتبعها) لا سعادة إلا إذا ملكنا بعض جرأتها"[1].

إذا كانت حكاية الأرجوز حاضرة بقوة في تداخلاتها الزمانية والمكانية معاً، وفي التأثير في البنى النفسية لشخوص المسرحية الأساسيين، والتي تركت تحولاً مهماً في السلوكيات، والقرارات لشخوص النص المسرحي، لذا أنهى ونوس نصه "عبر صوت الأرجوز الذي طغى على جميع الأصوات، واحتواها "[2].

فقد حدث تبادل الأدوار، وتغيير الأزمنة، فالشاب الذي هو أحد أفراد فرقة الأرجوز، يأخذ مكان الحفيد في الحكاية الأساس، ويتبنى موقفه، ويتداخل في زمانه، وتنفتح الأمكنة في نهاية المسرحية وخصوصاً بعد أن أدرك الشاب الحقيقة، فوجد" الدمل دمامل، والطريق إلى

[1]- المصدر السابق، ص ٤٧

[2]- بصل، محمد اسماعيل، قراءة سيميائية في مسرح سعد الله ونوس، ص٨٧

الحقيقة متاهات وفجوات. فلم أجد أمامي إلا أن أتخيّل، وأركب المشاهد. وبدلاً من الحقيقة أعدت صياغة العائلة في رواية"[1].

بذلك نجد كيف تمّ التطابق عبر هذه المسرحية، وتداخلت الأزمنة، وكيف تعادلت الأمكنة وانفتحت. فشاب الأرجوز صار مكان الحفيد، وأخذ مكان الكاتب/ونوس، في صياغة الرواية/المسرحية. وصبية الأرجوز مكان ليلى. فتحويل المسرحية التي تمثّل صوت ونوس، إلى حكاية تمثّل صوت شاب الأرجوز هو تداخل زماني. يفتح هذا التداخل الأمكنة أمامه، ليكون الحدث في أي مكان تطفو عليه عذابات البشر والتي لا يخففها كما يرى ونوس إلا الحكاية "الحكاية وحدها هي التي تخفف العذاب، وتداوي الجروح. وحين تعلم الإنسان كيف يحول مصائبه إلى حكايات، تتقاسمها الآذان والرياح والأزمان، كان يكتشف بلسماً سحرياً للجروح والآلام..."[2].

ج- التعبير عن خلجات النفس الإنسانية في عميق رغباتها

- **(طقوس الإشارات والتحولات) رؤية عامة**

ارتبط ونوس ارتباطاً حياً مع واقعه الاجتماعي وملابسات عصره ضمن رؤى اجتماعية وتاريخية، ومع ما انبثق عنه عبر حركة الواقع وتطوره من تيارات شمولية وعمومية إلى نزعات فردية تعبّر عن دواخل النفس البشرية في سياقها الاجتماعي والاقتصادي والسياسي معاً، والذي ينتج عنه مجموعة الظواهر الفكرية وتطورها أيضاً، وهذا يعني أن الظاهرة الفكرية ليست معلقة بالفراغ.

" فليست ثمّة ظواهر فكرية خالصة تماماً. بل هي من نشأتها إلى فاعلية وجودها، تتشابك مع الظواهر الإنسانية الأخرى"[3].

هكذا كان ونوس في علاقته مع الظاهرة الفردية، التي اتّضحت في نصوص المرحلة الأخيرة من كتاباته المسرحية و اتّسمت في التداعي الوجداني في عمقها النفسي، المستند على مجموعة الظواهر الاجتماعية والسياسية التي أنتجت هذه الذات الفردية، التي استنطقها وجعلها تعبّر عما يختلج في عمق ذواتها، وجعلها تعبّر عن رغباتها وتكشف عن هذه الرغبات التي أشعلت النفس الإنسانية، معلنة عن هذا الاشتعال، وغير آبهة بما ينتج

---

[1]- ونوس، سعد الله، الأيام المخمورة، ص١٢٧

[2]- المصدر السابق، ص١٢٠

[3]- العالم، محمود أمين، حسين مروة "شهادات في فكره ونضاله، دار الفارابي، بيروت،١٩٨١، ص١٧

عنه من عواقب قد تؤدي إلى الكشف الفاضح للدواخل البشرية قديمة كانت أم راهنة، هــذا ما نجده في النص الملحمي(طقوس الإشارات والتحولات)، الــذي اســتمده مــن مــذكرات المجاهد فخري البارودي، لكنه لم يقدّمه كما هو بل قدّمه ضمن مغزى آخر وأوّله تأويلاً، إذ جعل شخصيات هذه المسرحية" ذوات فردية تعصف بهــا الأهــواء والنــوازع، وترهقهــا الخيارات. وسيكون سوء فهم كبير إذا لم تقرأ هذه الشخصيات من خــلال تفرّدهــا وكثافــة عوالمها الداخلية، وليس كرموز تبسيطية لمؤسسات تمثّلها..إن ما أتوخاه من هذا العمــل، سواء نجحت أم أخفقت، هو إثارة أسئلة ومشكلات أعتقد أنها راهنة، ومتجددة أيضاً"[١].

وهذا يعني أن هذه المسرحية تنتمي إلى كل زمان ومكان، وهذا الانتماء، تحدده شخصياتها و أزمات هذه الشخصيات لأنه أراد أن" يثير عبر معالجة أزماتها أسئلة ومــشكلات راهنــة ومتجددة تتعلق بحقيقة علاقة الذات الفردية بواقعها بين المخبر والمظهر أو بــين البــاطن والظاهر. كما تتعلق أيضاً بحقائق المجتمع العامة، من يصوغها وكيف ولماذا؟ "[٢].

في نص(طقوس الإشارات والتحولات)يصل ونوس إلى دخيلة الإنسان، وأهوائــه كاشــفاً بذلك زيف العلاقات الاجتماعية المنغلقة على عاداتها، والمحترقة في تمنياتها بالخروج عن هذه العادات. إذ يصل ونوس" في جرأته إلى حدّ كسر كل المحرمات والحواجز، ولا يتوقــف عند نقد المؤسسات وكشف فسادها، بل يبحر إلى الأعماق، حيث تتوهج الرغبة كالماســة، وترتعش الأرواح وهي تعانق الوجه الممزوج بالإحباط وتكتشف الوجوه المتعددة للأشياء"[٣].

لقد بنى ونوس مسرحية(طقوس الإشارات والتحولات)على خبــرٍ أورده المجاهــد فخــري البارودي عن خلاف قام بين مفتي الشام ونقيب أشرافها، في زمن الوالي راشد ناشد الدين. ويروي كيف أن المفتي تجاوز الخلاف، ومدّ له يد المساعدة حين أوقع بــه قائــد الــدرك، وقبض عليه وهو في حالة مجون مع عشيقته. يباغت قائد الدرك حمزة نقيب الأشراف مــع خليلته وردة في طقس مجوني، فيقوده مع خليلته، كما كانا شبه عاريين، ويسير بهما فــي أحياء دمشق، ليتفرج عليهما الناس. المفتي الذي دبر هذه المكيدة التي أوقع بهــا خــصمه نقيب الأشراف ينفض يده، ويقف إلى جانب النقيب ليوقع قائد الدرك ويضعه فــي الــسجن. فقد قسّم مسرحيته إلى جزأين: المكائد والمصائر، ويؤكد على المكــان/دمــشق، والزمــان

[١]- ونوس، سعد الله، الأعمال الكاملة،مج٢،طقوس الإشارات والتحولات،دار الآداب،بيروت،٢٠٠٤،ص٤٦٩
[٢]- حفار، نبيل، طقوس العشق والحقيقة، الحياة المسرحية، عدد٤٥،وزارة الثقافة، دمشق،١٩٩٩،ص ٩٣
[٣]- خوري، الياس، ونوس والهاوية، مجلة الطريق، العدد الأول،بيروت، ١٩٩٦، ص ١٦٥

منتصف القرن التاسع عشر، ويعدّ ونوس أن المكان والزمان في هذه المسرحية هما اصطلاحان، فهو بالحقيقة لم يقدم عملاً عن البيئة وزمانها، أو يكون همّه مقاربتها.

الجزء الأول : المكائد :

وهو ثمانية مشاهد إذ نرى في المشهد الأول المداهمة التي قام بها قائد الدرك على عبد الله نقيب الأشراف ووردة بتحريض من المفتي

"عبد الله: أعرف أن هذا تدبير المفتي. إنك تورط نفسك يا عزت بيك في أمر لا يعنيك.هذه غلطة فاحشة، ستدفع ثمنها غالياً، أنت وذلك الثعبان الأرقط"[١].

أما التاجران حميد وابراهيم يطالبان المفتي بإنهاء المشكلة مع عبد الله نقيب الأشراف في الفصل الثاني، إذ نرى المفتي يبدي تفهماً، بينما يتّضح بعد ذهابهما بأن المفتي وراء هذا التدبير فعلاً

"المفتي: هذا فصل الختام يا عبد الله. وأعدك أن يكون فصلاً داوياً ومثيراً"[٢].

أما في المشهد الثالث، يكشف العفصة وعباس مكيدة المفتي، بينما يحاول أن يقسو عليهما بالكلام، ويهددهما إذا نطقا بكلام من هذا القبيل وبذلك يكون العفصة وعباس قد كشفا نصف المكيدة. وفي المشهد الرابع يذهب المفتي ليلتقي زوجة عبد الله نقيب الأشراف في بيته، ويطلب منها أن تتنكر وتلبس لباس وردة ومن ثم يذهب بها إلى السجن، ويقولون إن نقيب الأشراف كان مع زوجته لا مع الغانية ويعاقب من كان السبب في هذا الخطأ. وهذه مكيدة ثانية تظهر من المفتي.

"المفتي: لقد دبرت السجّان، وكل شيء جاهز. حين يهبط الليل، سنأخذك إلى السجن، ونستبدلك بالغانية التي أمسكوها معه.

مؤمنة: والله إنه تدبير لطيف يا مفتينا. هذه الفكرة لا تخطر إلا للدهاة من الرجال.

المفتي: ونجاحها مؤكد. ستنقلب الورطة على قائد الدرك، حين يعلم الوالي والناس، أنه قبض على النقيب وزوجته"[٣].

في المشهد الخامس، يجري التبديل فعلاً إذ توافق مؤمنة ضمن شرط طلاقها من عبد الله بعد خروجه من السجن. وفي المشهد السادس يقطع المفتي دابر المكيدة بإخراج عبد الله

---

[١]- ونوس، سعد الله، الأعمال الكاملة، مج٢، طقوس الإشارات والتحولات، ص٤٦٩

[٢]- المصدر السابق، ص٤٨٣

[٣]- المصدر السابق، ص٤٩٥

من السجن،بعد أن يرسل الوالي رجاله ليتأكدوا أن من كان مع عبد الله هي زوجته لا الغانية.

أما في المشهد السابع فنرى قائد الدرك يسحبه سجّانان وهو يصرخ في أرجاء السجن.

"عزت: جنون ورأس أمي هذا جنون. يريدون أن أفقد عقلي. وكأنني لا أعرف البلد وما فيها . وكأنني لا أعرف وردة، ولا أميّز وجهها....."[1]

وفي نهاية المكائد، وفي الفصل الثامن نرى عبد الله ينصاع لأوامر المفتي، فيطلق زوجته مؤمنة، ويتخلى عن نقابة الأشراف.

" عبد الله: نعم..هي إشارة. إنها طالق منذ الساعة يا شيخ "[2].

في هذا الجزء يعرض ونوس سيرورة المفتي، الذي نراه ينفّذ خطة دقيقة للإيقاع بعبد الله نقيب الأشراف وتعدد دواخله بمظهرها ومخبرها التي هي بالأساس تكوين كليّ لشخصية المفتي التي ستتبدى بشكل واضح عبر السياق الدرامي لبنية النص المرتبط أساساً، برؤية تاريخية لمدينة دمشق عبر وصفها تجمعاً حضارياً يحمل سمات تميّزها من باقي المدن.

الجزء الثاني : المصائر :

إنّ الجزء الثاني يحمل عبر تعددية العلاقات الاجتماعية، التي يشكّلها ونوس عبر الشخصيات التي تقع في نتائج أفعالها. ويتألف هذا القسم من سبعة عشر مشهداً تتالى من خلال مذكرات حميد العجلوني وابراهيم دقاق الدودة، اللذين يقومان مقام الراوي عبر السرد الذي يفصح عن مجموعة من المعلومات نابعة عن انفصال الفعل بين الجزءين، إذ نرى مؤمنة/ألماسة تواجه المفتي وتقف قبالته بقوة.

" المفتي: ما أنت أيتها المرأة! ماذا تريدين، وعمّ تبحثين؟

ألماسة: إني أبحث عن شيء لا يمكن أن يفهمه رجل مطمئن النفس مثلك.

المفتي: ومن قال إني مطمئن النفس؟

ألماسة: ألم تقل لي إن دخيلتك صافية، وليس فيها ما تخفيه، أو ما تخجل منه !"[3]

ومع تطور الشخصيات عبر تحولاتها في الجزء الثاني الذي ربطه ونوس في مكائد الجزء الأول، إذ نرى مكيدة المفتي تخلق شروطاً جديدة تشارك في تحولات الشخصيات التي تعبر

---

[1]- المصدر السابق، ص٥١٥

[2]- المصدر السابق، ص٥٢٣

[3]- المصدر السابق، ص٥٥٣

نحو مصائرها، فيبرز فعل مؤمنة وتحولها إلى إحدى بنات الهوى، فتذهب إلى وردة وتطلب أن تهديها إلى طريق البغاء.

" مؤمنة: جئت أرجو أن تأخذي بيدي. أريد أن أنضم إليك، وأن أغدو واحدة من غواني هذا البلد"[1].

كما أن العفصة أحد أزلام المفتي ينكشف أمام عباس بأنه شاذ جنسياً، ويعلن حبه لعباس علانية، ويحلق شاربيه – رمز الرجولة – ويقدمهما له.

"العفصة: نعم هي شواربي، أهبها لك. ويمكنك أن تعلن في طول المدينة وعرضها أن شوارب العفصة ملكي، وأن العفصة كله ملكي"[2].

كما أن نقيب الأشراف عبد الله حمزة الذي كان ماجناً، يتحول إلى أحد المجاذيب، الذين هم أقرب إلى الله فيهمل بدنه، ويعفر شعره، فنراه يكلم الأولياء، ويدخل سراديب الوهم والعدم.

" عبد الله: ما أعظم أشواقي. اسقوني يا ثقاتي. قَطّروه واسقوني. أسكروني حتى أفقد بصر عيني، وأبصر بعيني ذاتي. الله..الله..الله "[3].

بينما المفتي لم يعد يطيق الأقنعة ، فقد أرهقه مخبره، فأعلن أنه يحب ألماسة من دون وجل.

"المفتي: أمضيت عمري في ترتيب سيرتي ونفوذي، وكانت تلك هي أشواقي التي تغذي عزيمتي.

ألماسة: والآن ألا تعتقد أن ما تشعر به ليس فضولاً وتخيلاً!

المفتي: ليته كان تخيلاً...إني مريض يذوي وجداً وشوقاً. تداعى العقل والعزم، ولم يبق إلا هذا الهوى الذي يحرقني، ويذهلني عن نفسي. لا أعرف لغة العشق، ولم أتدرب عليها. إني أحبك يا ألماسة. إني أسيرك ولك أن تفعلي بي ما تشائين"[4].

من خلال هذه الرؤية الشمولية ندرك بشكل واضح أن ونوس خلق شخصيات تراجيديّة، تنساق إلى قدرها المحتوم دون إرادة أو اختيار من خلال التأثيرات التي انتقلت" من العلاقات المحرمة إلى علاقات خارج – أسرية، ومن الطبيعي إلى الثقافي....فما يقوم به

---

[1]- المصدر السابق، ص٥٣٣

[2]- المصدر السابق، ص٥٤٠

[3]- المصدر السابق، ص٥٤٧

[4]- المصدر السابق، ص٥٨٧

الأب-أثناء الطفولة- من تحظير واقعي أو متخيل لغشيان المحارم هو ترميز لكل سلطة أعلى تُصادف لاحقاً "[1].

لكن ما أراده ونوس لهذا العمل هو إعلان عن الفساد"الذي دبّ في قمة السلطة(الأكابر، الأعيان، وأصحاب الرتب والمعالي)فحاول أزلامهم أن يحلّوا محلهم. وها هي طبقة تسقط وتنهار وتقوم على أنقاضها طبقة جديدة أدنى مرتبة، لكنها تستلم مقاليد الحكم، وتطرح شعاراتها النابعة من مصالحها الخاصة"[2].

هذا الحدث حوّل الشخصيات عند ونوس في طقوسه المرعبة، تحولاً تجاوز حدود المألوف، إذ جاء تحوّلها عنيفاً باتجاه الأقاصي التي يمكن أن تبلغها اندفاعاتها وأهواؤها، فقد وصلت الشخصيات في هذا النص حدود المدى الذي يجنح به العقل الذي يتركنا مرهقين، فنتوجه لعقلنا "بأسئلة لا يمكنه ردها، لأنها مفروضة عليه بطبيعة العقل نفسه، ولا يمكنه أن يجيب عنها، لأنها تتخطى كلياً قدرته!"[3]

- **(طقوس الإشارات والتحولات) والكشف عن رغبات النفوس :**

في هذا النص يبرز التحييد عبر مفهوم العلاقة أو الفعل الإنساني الذي يتضمن هذه العلاقة، وهو بالواقع المعطى الوحيد الذي يؤدي إلى تمحور الشخصية وإبرازها، كما أن الغرض في هذا النص المسرحي يجعله ونوس يعلن تحيّده، فالملاءات تغدو فاصلاً بين فضاءين اجتماعيين، فضاء الدعارة والسفور، وفضاء العفّة الزوجية والأشراف هذا ما تقرره مجموعة من المفاهيم المغلقة المحكومة ضمن أشخاص يتحكمون في سلطة عليا، ويمتلكون القدرة على فعل ما يريدون بعيداً عن الامتدادات الشعبوية في بعدها الإنساني. فالمفتي الذي يحيك المكائد، ويقرر ما يريد، فهو الآمر الناهي في فضاء مدينة دمشق، يبدو ظاهره عفيفاً ونبيلاً، ولا يعنيه إلا مصلحة العباد ويتظاهر بالعفة، بينما تأخذ مؤمنة منه مأخذاً حين يساومها على أن تحلّ مكان الغانية وردة .

" المفتي: ما أعجب هذه المرأة! حقاً، ما أعجبها !"[4]

---

[1]- روزن، بول، الحريم الفرويدي، تر:ثائر ديب، دار كنعان للدراسة والنشر، دمشق، ١٩٩٥، ص١٣

[2]- عزام، محمد، مسرح سعد الله ونوس بين التوظيف التراثي والتجريب الحداثي، ص ٢٢٦

[3]- كنط ،عمانوئيل، نقد العقل المحض،تر:موسى وهبه، مركز الإنماء القومي، بيروت، ١٩٦٨، ص ٢٧

[4]- ونوس، سعد الله، الأعمال الكاملة، مج٢، طقوس الإشارات والتحولات، ص٥٠٠

وبعد طلاق مؤمنة من عبد الله نقيب الأشراف، تتملك عقله كلياً ويتخلخل من الداخل وتهتز رغباته إذ يتلقى إشاراته الأولى نحو التحول، فيطلب من عبدو خادمه أن يتقصى أخبارها خطوة..خطوة.

"المفتي: أريد أن تتسقط لي أخبار وحركات زوجة النقيب بعد طلاقها. ولا ينبغي أن تثير الانتباه، أو يلحظ أحد غرضك"[1].

وعندما يحين موعد الصلاة ينتابه خمول وعدم رغبة في الصلاة، فيستغفر ربه ويناجيه في عبارات تكشف البنى الداخلية التي يستشعر منها إشارات التحول التي بدأت تقلقه، وتدخل هذه المرأة عبر روحه التي تنسمت أنفاس العشق الذي لم يذق طعمه أبداً.

" المفتي: يا رب إني أحس في نفسي فتوراً عن الصلاة، ولا أدري لماذا....يا رب أحس فراغاً في سريرتي، كدراً في قلبي. أكانت تلك المرأة أحبولة إبليس، وأداته؟ لماذا لا يغمرني الرضى..... إني فاتر الروح والجسد. هل تخلّصت من أعدائي، كي يأتيني عدوّ نفسي! علقت صورتها في خيالي، وعلق كلامها في ذاكرتي، يا لها من امرأة بين النساء"[2].

وكأن ونوس أراد أن يوضّح أن الدين يعدّ المرأة إحدى غوايات الشيطان معتمداً على قول الإمام مسلم حين علّق يريد تصحيح ما قيل عن النبي"...السحر إلى الانجذاب الذي لا يقاوم الذي غرسه الله في نفس الرجل. وكان يشير إلى اللذة التي يعيشها الرجل عندما ينظر إلى المرأة وإلى اللذة التي يحس بها مع أي شيء يتعلق بها. وهي تشبه الشيطان في سلطته على الأفراد تلك السلطة التي لا تقاوم"[3].

وهكذا تنساب الرغبات في خلاياه وتحتدم الحرائق في دمائه، ولا يجد للسؤال الذي يطرق كل خلاياه جواباً، إلا بالذهاب إلى ألماسة طالباً يدها متذرعاً بحمايتها من هذا الحضيض الذي تهوي إليه، لكن ألماسة تدرك خفاياه فتطلق إغواءها الأنثوي في دمائه، فيزداد اشتعالاً وتجذبه إلى مداراتها السحرية.

"المفتي: ....لم أعد مطمئن النفس. أخبريني ماذا تريدين، وعمّ تبحثين؟

---

[1] - المصدر السابق، ص٥٣٠

[2] - المصدر السابق، ص٥٣٠-٥٣١

[3] - أبو الحسن، مسلم، الجامع الصحيح، مج٣،كتاب الزواج، دار صادر، بيروت، د.ت، ص١٣٠

ألماسة: سيبدو ذلك غامضاً، ويصعب شرحه. حيث أتأرجح على الحافة، وتناديني الهاوية، يخيّل لي أنه، وفي لحظة سقوطي، سينبت من مسامي ريش ملون. من جذور نفسي سيطلع الريش مزدهراً ومكتملاً، وسأحلق في الفضاء كالطيور والنسائم وأشعة الشمس...."[1]

ويعود ثانية يطلب الزواج منها وكأنه أراد أن يشرع شهواته ونزواته، معتمداً على قول الإمام الغزالي" النكاح بسبب دفع غائلة الشهوة مهم في الدين....فإن الشهوة إذا غلبت ولم تقاومها قوة التقوى جرَّت إلى اقتحام الفواحش"[2]. ولأن ألماسة عارفة بعلوم الدين، عرفت أيضاً مقاصده، فتستدرجه المرأة المجربة فيبوح معترفاً بأسراره ووساوسه، وأهوائه، ومن دون أية مقدمات يفاجئها بحبه معلناً لها ذلك، فتعرض عن طلب الزواج وتراوغه بخبرة العاشقين والماجنين معاً، وعندما يدرك أنها ردته إلى أعقابه، يستخدم سلاح الفتوى مهدداً، لكنها تدرك أن هذا التهديد وراءه جنون الهوى.

" المفتي: دوختني يا ألماسة....إن امرأة لها عزمك وقدرتك على الكلام، يمكن أن تفسد سلطنة من النساء. إنك تقلبين مألوف حياتنا، ونظامنا، ومستقبلنا. لا..لا أستطيع أن أسمح لك.

ألماسة: وماذا تريد أن تفعل؟

المفتي: إن سلاح الفتوى يستطيع أن يفعل الكثير.

ألماسة: هل أفهم أنك تعلن الحرب؟

المفتي: هذه حرب لا أريدها، ولا أتمناها. اصغِ إليّ..من منّا لا تراوده في خلوته أهواء وأشواق! من منّا لا توسوس له الشياطين في لحظة الغفلة.

ألماسة: أتعترف أن لديك أهواء ووساوس!

المفتي: (محنقاً) نعم..إن لديّ أهوائي ووساوسي. ولكن أضبطها، أكبت جموحها.إن أمرك يهمني، ورغم كل هذه الاعترافات ما زلت راغباً بك.

ألماسة: ستجعلني أظن أني بعض وساوسك.

المفتي: لا أدري إن كان وسواساً، أو حمقاً، أو جنوناً. منذ التقيتك وصورتك تلاحقني. إنك قلق في الفؤاد، واضطراب في الروح. لا أدري ماذا أقول .. ولكن أرجو أن تعقلي، وأن تقبلي عرضي.

[1]- ونوس، سعد الله، الأعمال الكاملة،مج٢، طقوس الإشارات والتحولات، ص٥٥٣
[2]- الغزالي، أبو حامد، إحياء علوم الدين،مج٢، كتاب آداب النكاح، دار الفكر، بيروت، ١٩٩١، ص٢٧

ألماسة: أهو الحب يا مفتينا!
المفتي: لا أدري، ولا تسأليني شيئاً. هل تقبلين الزواج أم لا...؟
ألماسة: إن طريقينا مختلفتان. وأشواقي لا يمكن أن يلبيها الزواج.
المفتي : أتوسل إليك ...لا تسرعي في الجواب. تمهلي، وفكري..إني..إني أريدك"[1].

ويشتدّ وَلَه المفتي وراء غوايات نفسه المرهقة بالحب، وتزداد إشاراته نحو التحولات، خصوصاً بعد أن صعّد حربه ضد ألماسة، التي أصبحت هاويته التي سقط بها، فأراد أن يصدر فتواه، كي تمنعه من الانجراف الذي أسقطه في الهاوية. وكأن "النظرية الضمنية للنشاط الجنسي عند المرأة في نظر الإسلام تجعل من المرأة صيّاداً ومن الرجل ضحية لا حول لها ولا طول"[2]. ويكون بذلك ردّه عنيفاً إذ يصدر فتاوى بإباحة دم الغواني والمخنثين، كما أنه يخصّ ألماسة في تحريماته، وتتسع تجاوزات الفتاوى في شطط يكشف عن تلفٍ في روحه واضطرابٍ في بنيته النفسية، فيحرّم قراءة الكتب غير الدينية والخمر، والغناء، ويسمح بحرق الخمّارات.

" المفتي: (يتناول ورقاً، ويعطيه لحميد) خذ واكتب..إن مفتي الديار الشامية يهدر دم البغايا نساء كانوا أم رجالاً. ويخص بالذكر تلك البغي التي تدعى ألماسة لأنها تجاوزت كل حد، وأشاعت جواً من الرذيلة وأفسدت قلوب الرجال، وحاد بهم عن الفضيلة إلى حمأة الفجور والمعصية. إن مفتي الديار الشامية يحرم أن تتزين امرأة بزيها، أو تتجمل على غرارها. إن مفتي الديار الشامية يحرم أن تسمى أي بضاعة باسمها، وما وجد منها يتلف.
حميد: يا شيخ...
المفتي: إن مفتي الديار الشامية يحرم قراءة الكتب غير الدينية...وقد تبين لنا أن من أسباب الانحراف والفساد قراءة هذه الكتب الشيطانية.........يحرم الغناء والرقص.......يأمر المسلمين بمهاجمة الأماكن التي تصنع فيها الخمور، ويحل لهم إحراقها، وإهراق خمورها....."[3]

وهكذا ظن المفتي بتطرفه في فتاواه قد تخطى وساوسه التي تغلّ في قلبه وتغلب على أهوائه، ويحاول أن يصلي فنراه قد تهاوى في مقعده، منهكاً. لقد انفرط عقد شهواته، وتهاوى بناؤه النفسي، واستيقظت شهواته، فيعلن عن مخبره بكل وضوح كاشفاً زيف

[1]- ونوس، سعد الله الأعمال الكاملة،مج٢، طقوس الإشارات والتحولات، ص ٥٥٥- ٥٥٦
[2]- المرنيسي، فاطمة، ما وراء الحجاب،تر:أحمد صالح، ط٣، حوران للنشر والتوزيع،دمشق،٢٠٠٦، ص٦٥.
[3] - ونوس، سعد الله الأعمال الكاملة، مج٢، طقوس الإشارات والتحولات، ص ٥٦٩

التقى، فقد جعل ونوس المفتي يدرك إن لم يتصالح مع الواقع فسيصبح مصدراً لعذابه، لأن المفتي بوصفه متديناً أراد" أن يعيد خلق الواقع وأن يبني واقعاً آخر بدلاً من الواقع، واقــع يخلو من المنغصات ويمتلئ بما يلائم ويشبع أمانيه. وعندما تحاول مجموعة من الناس معاً أن تجرب إقامة واقع مثل هذا الواقع الجديد، وأن تضمن لنفسها الحـصول علـى الـسعادة والحماية من العناء بأن تحول الواقع إلى مجموعة أوهام، فإن محاولاتهـا تكتـسب معنـى وتكوّن دلالة.وليست الديانات الإنسانية إلا من قبيل الأوهام الجماعية، ولا حاجة بنـا إلـى القول بأن من يشارك في الاعتقاد في الأوهام لا يمكن أن يعترف بأنها أوهام"[١]. لكن المفتي حين تخلى عن مخبره وأعلن عما كان يعتقده هو وهمٌ مبنيّ على أوهام ارتدّ عما فتى بــه، وتخلى عن مكانه كمفتٍ لمدينة دمشق التي تهاوت أيضاً بجنون ألماسة وبريقها الذي أعمى الوالي، ولم يستطع المفتي البقاء في دار الفتوى، أو في داره، فحمـل جـسده المتهالـك، وسعى وراء روحه التي أرهقها الهيام، وقصد بيت ألماسه مكللاً بالهوى، ومحمّلاً بالبوح.
" المفتي: ما أشد نأيك، وكلما ازددت نأياً، ازددت هياماً. ليس حباً هذا الذي يطلـب أجـراً. ستكون اللفتة فيضاً، والبسمة سخاء، وهذا القرب عطاء لا بغية لـي وراءه عـدّيني بـين المنذورين لك، وقلّبي ما تبقى من عمري على هواك. ألا يتحمل البحر غريقاً يخبط في مائه وموجه "[٢].

أما مؤمنة/ألماسة التي تبدأ في إشاراتها الأولى، وانجذابها نحو الهاويـة و كـان منـذ الإشارة الأولى التي أتت من المفتي من دون قصد، حين جاءها ليستبدلها بالغانيـة، التـي ألقي القبض عليها مع عبد الله، فتبرق الإشارة في ذهنها، وحين تتخذ القرار بالتبـديل مـع وردة، يكون شرطها الطلاق من زوجها. إن الهاوية تهز مؤمنة وتجـذبها نحـو الهاويـة والغواية، ويُستبدل الجسد الشرعي، بالجسد المحرم، وتتباعد الرؤيا بين النقيـب وزوجتـه منذ الاستدلال الأول الذي يؤججه المفتي.
"مؤمنة: الزوجة الغانية، والغانية الزوجة. هذا تلاعب لطيف وخطير أيضاً. لا يا شيخ..إنك تدفعني في طريق وعر، لا أدري أين يفضي بي"[٣].

---

[١]- فرويد، سيجموند، الحرب- الحضارة- الحب- الموت، تر: عبد المنعم الحفني، ط٢، مكتبة مدبولي، القاهرة، ١٩٧٧، ص ٦٦-٦٧
[٢] - ونوس، سعد الله، الأعمال الكاملة،مج٢، طقوس الإشارات والتحولات، ص٥٨٩
[٣] - المصدر السابق، ص٤٩٦

وحين تلح عليها مكائد المفتي، ويصرّ على ذهابها، يتقافز إلى ذهن مؤمنة سؤال وتريد أن تعرف جواب ما يدور في دواخلها، فتسأل الشيخ:" ماذا تشعر حين تقف على حافة الهاوية؟"[١]

فيرد عليها المفتي وهو متوارٍ وراء عمامته وقفطانه، لكن الإشارات تتوالى على روح مؤمنة وجسدها وتعلن أمام المفتي

"مؤمنة:أما بالنسبة لي فإن الهاوية تهزني من جذوري. يرعبني السقوط ويغويني في الوقت نفسه"[٢].

وتمسك مرود المكحلة وتخطّ الدلالات الأولى التي تذهب بها نحو الهاوية والغواية، وكما الأفعى التي تغيّر جلدها تدخل تلك القشعريرة التي تنشقّ عن ظهرها لتعلن الثوب الجديد، والجسد الأكثر لهيباً، وترمي قديمها عند قدميها، وتدخل في عريّها الذي يباغت المدينة المغلّفة بالأوهام والأكاذيب

" مؤمنة: والآن يا مؤمنة..هل نلبي نداء، ونبدّل كل شيء؟ في ظهري قشعريرة باردة. هل أجلس أمام المرآة وأبدأ الزواق؟ في ظهري قشعريرة باردة. هل أرمي اسمي، وأكسر أول قيد كبلني منذ مولدي؟ في ظهري قشعريرة باردة"[٣].

وفي غرفة السجن تبدأ اللحظات الأولى لتحولات مؤمنة التي تستبدل الحجاب بالسفور وتبوح بمكنوناتها الداخلية لعبد الله، وتعلمه أن زواجهما كان صورياً، وشكلياً، وفي لحظات السجن، التي عزلت كل نفس عن موضعها، وتجلت بذاتيتها، وانسابت التحولات التكوينية، وتجلت المرآة في مؤمنة، وبدأت تتوضّح الصورة الداخلية بهدوء وروية.

" مؤمنة:... كنا منفصلين منذ ليلة زفافنا، وكان كل واحد يدور في حلقة نفسه. كنت مشغولاً عني، وكنت مشغولة عنك. ولم يكن هناك أي دافع جدّي للغيرة أو النكد. ما كان بيننا إلا العقد، والسكن، وتلك العناقات المخنوقة تحت ثقل الحياء والهيبة والطهارة"[٤].

ومع هذا المخاض تستحضر مؤمنة روحاً جديدة، وجسداً يدبّ فيه الجنوح والانطلاق نحو الحرية فيطهر بها جسدها داخل السجن وتحلق معه برقصات تدفعه نحو مداه الجديد، فمؤمنة تفقد جسدها المحروس بالتمائم والتعاويذ، وتكتسب جسداً ينضح بالغوايات والفتنة،

---

[١]- المصدر السابق، ص٤٩٧

[٢]- المصدر السابق، ٤٩٧

[٣]- المصدر السابق، ص٥٠٠

[٤]- المصدر السابق، ص٥٠٧

فتعلن من خلال جسدها الذي يتراقص عن تحولات إرادية، ولا يرتكز هذا التحول على نزعات ذاتية، أو حاجة مؤقتة لجسدها، ومع هذا التحول تبدأ القرارات الجديدة لتوظيف تحول مؤمنة، واستخدام هذا التحول لتغيير العلاقات التي تتحكم بالمدينة كلها، ويسير هذا الانعتاق نحو بيت وردة، لتتلمذ على يدها وتدخل الكار" فمع خلع النقاب والملاءة ارتدّت الزوجة إلى سفورها الجسدي واجتلائها الحسي في لحظة قبض نادرة على العصيّ في الروح والقصيّ في الجسد وإرادة امتلاك باهرة للمصير الوليد"[١].

وإصرار مؤمنة على الدخول بالكار، يستهوي وردة بمزاجها اللعوب أن تكون مؤمنة مريدة عندها، تعلمها كار البغاء وتجد في دورها الجديد بوصفها معلمة لسيدة الأشراف تعويضاً عما حدث من امتهانها اجتماعياً وجسدياً في بيت الشيخ الجليل أبو مؤمنة، وتبدأ وردة طقساً احتفالياً تعمّد به جسد مؤمنة، وروحها، وتطلق عليه اسماً يشعشع في أرجاء المدينة، فيصبح اسمها ألماسة بعد أن ترتدي ثوب الفتنة، وتفوح من جسدها الغواية التي بدأت ملامحها وهي ترقص في السجن أمام عبد الله الذي كان زوجها، فتتماوج الموسيقى وتدخل ثنايا الجسد الذي ينفلت برقصة الطقس الأخيرة في بيت وردة، فبالرقص ينطلق الجسد، وبالرقص يكون. ومع رقصتها الأخيرة على أنغام الغواية التي كانت مدفونة بدواخلها، ينطلق الجسد، ويخرج من فرادته، ويحلق في أرجاء المدينة، ويشعشع الاسم الذي ينتشر بريقه في أعماق النفوس.

جسد يستولي على مدينة، واسم يصبح حكاية وغواية فتنتشر الغوايات في المدينة المتهالكة بعد أن يكون عريها داخلياً، ومنطبقاً على الرغبات المكتومة والأشواق المنسية، فتصبح ألماسة عامل تفجّر وانطلاق في المدينة، فعطور ألماسة تباع في أكبر مخازن دمشق، والناس لا تشرب إلا شاي ألماسة، والنساء لا يلبسن ملابسهن الداخلية، إلا موشومة باسم ألماسة، هكذا غدت ألماسة غواية للرجال والنساء، فتدخل هذه الغواية إلى بيت الفتوى، فيقع المفتي في غرامها، ويتلاشى منه الروح والجسد، فيحملهما ويذهب بهما من دار الفتوى إلى دار البغاء! وتطلب ألماسة أن ينزع أثقاله كلها، ليتحرر جسده، ومن ثم تطلق جسدها إليه.

" المفتي: ماذا أنزع!

---

[١]- نسيم، محمود، الطقوس والإشارات، مجلة الطريق، العدد،الأول، بيروت،١٩٩٦، ص١٦٨

ألماسة: هذه العمامة، وهذه الجبّة(يتردد المفتي، فتساعده ألماسة في خلع ثيابه)نعم..اخلعها. انظر إلى جسدك إنه كاللحد الذي يدفن وهج الحياة، وفورة الرغبة. ارفع الصفائح، وانبش هذا القبر. سنحتفل الليلة، وسنبعث الحياة من اللحد..."[1]

هذه مؤمنة المرأة المحتشمة إرضاء لتقاليد المدينة الفاجرة، وهذه ألماسة الفاحشة التي خلعت العمائم عن هذه المدينة المباركة، وغيّرت مواعيد صلوات الفجر وطقوسها فيها.

طقوس الإشارات والتحولات إنها "حكاية امرأة تعرف ماذا تقول وكيف تقول ولمن تقول وأين تقول..إنها حكاية أقوال مؤمنة التي صارت ألماسة. إنها حكاية شهرزاد التي لا تحكي بل تصفع"[2].

هكذا أراد ونوس المرأة. مؤمنة كانت أم ألماسة، فالجسد هو ذاته، والروح هي نفسها، لكن التعبير يختلف، واختلاف هذا التعبير ناجم عن طغيان المدينة التي تشهر ذكورتها، وتخاف من أنوثتها، فتخفيها متذرعة بالتقاليد والشرائع، هي حكاية ألماسة، قدمها ونوس بمنتهى البساطة من دون أن يعدّ ما قدمه جرأة استثنائية، بينما حسن م يوسف عدها جرأة حين قال:"طقوس الإشارات والتحولات هي أجرأ نص مسرحي كتب بالعربية حتى الآن"[3].
وهنا يمكن أن تتواثب أسئلة عديدة بماهية الجرأة التي تحلت بها ألماسة: فهل الإفصاح عما يدور في كينونة المرأة هو جرأة؟ أم أن الرجل يعدّها كذلك، ويخاف على نفسه من حريمه؟ وهل التعبير عن صراخ الجسد هو جرأة؟ أم أن الصراخ حاضر دائماً، وحين يسمعه من بيت الآخرين يعده جرأة، ولا أحد يسمع صراخ الأجساد في غرفه، وحمّاماته.

في هذا النص أراد ونوس أن يلقي مجموعة من الإشارات والدلالات التي تؤكد الفردية ليس بكونها تحقيقاً إرادياً، وإنما هي تحقيق اجتماعي ومشروط، ضمن مجموعة من السياقات التي تحدد ماهية الفرد، وماذا يريد هذا الفرد، ولم هذه الفردية، فالفردية حتى بمفهومها الجسدي لا يمكن أن تتحقق إلا عبر علاقات اجتماعية قوامها الأساس الحرية. فالمدن المنتهكة والمستلبة لا يمكن أن تنتج ذوات فردية لها خصوصيتها وقوامها وحضورها. كما لا يمكن أن تحقق ذوات جسدية إلا عبر احترام المعنى الوجودي لتحقيق هذه الجنسانية التي تتأتى من احترام المدينة لذاتها من جهة، وللبنى الفكرية التي لا يمكن أن تكون ثابتة دوماً، من جهة أخرى. فشخصيات الطقوس لها بناها التي أدت بها إلى هذا

[1]- ونوس، سعد الله، الأعمال الكاملة، مج٢، طقوس الإشارات والتحولات، ص٥٨٩
[2]- بصل، محمد اسماعيل ، قراءة سيميائية في مسرح سعد الله ونوس، ص٧٣
[3]- م .يوسف، حسن، ونوس أجرؤنا، مجلة الطريق، العدد الأول، بيروت،١٩٩٦، ص١٣٤

المصير والتي تتحدد ضمن هيمنة الموروث و صورة الأسلاف، والــولادات الجديــدة كمــا تصوغها النوازع والإرادات، بين وجود ممكن ووجود محتمل، وهي المواقف القصوى التي تتبدى فيها الشخصيات وهي في قلق الوجود والمصير، تتلقى الإشارات وتنظم في الطقوس وتحتدم بالتحولات، أجسام مضطربة بانكساراتها وتفجراتها العصيّة بالرغبات والانقــسامات الحادة في مدينة تغفو بأنقاضها، بينما تبرق الغوايات في عتماتها وتلتمــع الحافــة تحــت مصائرها الوليدة.

الفصل الخامس

الصناعة الفنية

أ – بناء الشخصية في المسرح

- بناء الشخصية في مسرح سعد الله ونوس

ب – الشكل الفني الجديد واستخدام أدوات جديدة

ج – تطوير الأدوات في البناء الفني المسرحي

- السرد في مسرح سعد الله ونوس
- البنى الدلالية "السيمولوجيا" في مسرح سعد الله ونوس
- التسميات بين التوظيف الدلالي والتوصيف البنيوي

د – الصراع المسرحي الذي اتخذ أشكالاً متعددة ومتغيرة

أ – بناء الشخصيّة في المسرح

" الشخصية في المسرح تمتلك خصوصية تكمن في كونها تتحول من عنصر مجرد إلى عنصر ملموس عندما تتجسد بشكل حيّ على الخشبة من خلال جسد الممثل أو(المشخّص) وأدائه، كذلك تتميز الشخصية في المسرح وفي كل الفنون الدرامية عن الشخصية الروائية في كونها تعبر عن نفسها مباشرة من خلال الحوار، والمونولوج، والحركة، دون تدخل وسيط هو الكاتب أو الراوي"[1] وتعدّ الشخصية عنصراً بنيوياً يمكن تفكيكه وعلامة تتحدد عبر مكونات خطابها وخطاب الأشخاص الآخرين، وعلاقة هذه الشخصية ببقية العناصر المسرحية مثل الفضاء، والديكور، والأغراض المسرحية الأخرى، والشخصية تمتلك وظيفة إرجاعية تعود إلى شخص ما، في زمان ما، ومكان ما، وهذا ما يسمح بالتعرف عليها، بشكل كليّ كما تمّ توظيفها. وهذا ما يسمى بعلم المسرح بـ "السيمولوجيا"* كما أن الشخصية تتكوّن في المسرح من خلال أفعالها وخطابها ومجمل الصفات التي تحملها، وهناك دائماً علاقة جدلية بين فعل الشخصية وصفاتها، والتي تسهم في تحديد نوع الشخصية.

" ميّز أرسطو في تحليله للمسرح اليوناني بين فعل الشخصية وصفتها وربط بينهما. لكنّه أعطى الأولوية لفعل الشخصية الذي هو محاكاة لفعل الإنسان، واعتبر أن التعرف على صفة الشخصية يتم من خلال أفعالها ضمن المواقف الدرامية الصراعية في المسرحية"[2].

ومع تطور البنى المسرحية أخذت الشخصية أبعاداً أوسع وأكثر أهمية، وذهبت إلى ما هو أبعد من التمييز بين الشخصية كمجموعة من الصفات وبين الشخصية كفعل، إذ صار التمييز يتم بين الشخصية و مجموعة القوى الفاعلة والتي تتوضع في البنى الداخلية للنص المسرحي، التي يحددها الكاتب، كما أن الشخصية يمكن أن تتواجد في النص المسرحي ضمن بنيته السطحية والعميقة معاً، وتتطور هذه الشخصية من خلال بنية الحدث التصاعدية لا من خلال الحوار أو المونولوج الفردي لأن "المونولوج الدرامي غير قادر على خلق

---

[1]- الياس، ماري، قصاب حسن،حنان، المعجم المسرحي، مكتبة لبنان ناشرون، ط١، بيروت،١٩٩٧،ص٢٧٠.

*- السيمولوجيا: وهي تعني بالعربية العلامة ، كما يعربها البعض بـ سيمياء، وترجمتها الدقيقة هي علم الدلالة، أو الأعراض.

[2]- الياس،ماري،قصاب حسن،حنان،المعجم المسرحي،مكتبة لبنان ناشرون، ط١،بيروت،١٩٩٧،ص٢٧١

شخصية من الشخصيات، إذ إن الشخصية لا تُخلق إلا من الحدث، ولا تكتسب واقعيّتهــا إلا من خلال الحدث"[1].

ولا يمكن أن تتعمق الشخصية إلا عندما تكتسب دوراً في الفعل المسرحي، حينهــا تكــون الشخصية ممثّلة للقوة الفاعلة في البنية المسرحية، إذ تتوضّح الملامح العامة لها من خلال بنيتها السطحية عبر صفاتها التي تميّزها.

أما إذا كانت صفات الشخصية، صفات عامة حينها تسمى دوراً(دور الحمّال، دور المجــرم، دور الحبيبة...)لأنها تكون شخصية نمطية. والشخصية في المــسرح لا تكتمــل إلا علـــى الخشبة، لأن هناك فرقاً بين ما يتخيله القارئ في النص المسرحي ومشاهدتها مجسّدة مـــن قبل الممثل، فالممثل يضفي عليها مـــن صـــفاته الإنـــسانية، ويكـــسيها لحمـــاً ودمـــاً. إذن فالشخصية المسرحية هي" الوجود الحي والواقعي والملمـــوس الـــذي يـــراه المـــشاهدون ويلاحقونه من خلال سلوكها وانفعالاتها"[2].

- **– بنـاء الشخصية في مسرح سعد الله ونـوس:**

بما أنّ النّص المسرحي عمل حكائي بالدرجة الأولى، يستند إلى حدث محدد يحاكي الأحداث التي تجري في الحياة، وهو الهدف الأعلى للنص المسرحي فإن هذا يعني أن المسرحية فنّ رواية الحدث عن طريق الحوار، ولا يحدد ذلك الحدث إلا الشخصيات التي تـــؤدي الحـــوار، فالشخصية تعطي للمسرحية قيمتها المثلى "إن أعظم ما يثير الاهتمام في هاملـــت آتٍ مـــن ناحية شخصية بطلها هاملت وخلقه وأقواله "[3].

وقد بنى ونوس شخصياته المسرحية وفقاً لمراحل كتابته نصوصه، ففي المرحلة الأولـــى، كانت شخصيات مسرحياته تتسم دائماً بالبحث والسؤال لترى مدى التطابق بينها وبين مـــا يحصل أمامها – في هذا الوجود– فشخصيات ونوس في هذه المرحلة قلقة، وغير مـــستقرة ولا تستطيع أن تطابق بين الذات(الأنا)وبين الموضوع(الآخر)وما يقلق هذه الشخصيات أنها مضطرة لأن تواجه الغير، فهي لا تستطيع العيش بذاتها ولذاتها وبذلك يفرض ونوس علـــى شخصياته الاختيار، وهذا الاختيار يبعث بالذات الشعور لأنها تعاني مجموعة من الأزمـــات

[1]- إليوت، ت.س، مقالات في النقد الأدبي، تر: لطيفة الزيات، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، د.ت، ص٧٤

[2]- الهاشمي، نور الدين، الشخصية في النص المسرحي، الحياة المسرحية، عدد٦٤، وزارة الثقافة، دمشق، ٢٠٠٨، ص٣٢.

[3]– نيكول، ألاردس، عالم المسرحية، تر: دريني خشبة، إشراف إدارة الثقافة العامة، مصر،١٩٥٨،ص١٠٣

الحادة وأقسى هذه الأزمات الوحدة التي تعزلها عن مجتمعها بحكم ظروفها الذاتية، وإحساسها بعدم التواؤم والضآلة.

وشخصياته في هذه المرحلة لها امتدادها، ففي مسرحية(الرسول المجهول في مأتم أنتيجونا) نرى شخصياتها تواجه المصير السابق في المسرحية الأولى إذ إن هذه الشخصيات ذاتية ولا يمكن تعميمها "ولا تتميز بملامح شريحة أو فئة اجتماعية......وتعيش في صراع داخلي مع نفسها وصراع خارجي مع قوى المجتمع التي تطاردها"[1].

فقد أراد ونوس أن يؤكد عبر بناء شخصياته أن هذا العالم عالم قبيح وغارق بالجحيم، فلا حاجة لتصوير الجحيم مادمنا نعيشه، وللخلاص من هذا الجحيم يقف الإنسان أمام خيارين: أن يعيش مثل الحجارة فينعم بسعادته الباردة، أو يموت، فالموت هو الخلاص والموت هو المشكلة الوحيدة التي تبقى قائمة في هذا الوجود لأن كل مشكلة سواها نسبية.

إن شخصيات هذه المرحلة تجمعها سمة عامة، تتمثل في أن" الإنسان الفرد على حدة، بصراعاته الداخلية ومعاناته ووحدته هو بطل هذه الأعمال، وهو إنسان محاصر ومطرود"[2].

في المرحلة الثانية أخذت شخصيات ونوس بعداً مغايراً للمرحلة الأولى لكنها امتداد لها فكانت أكثر واقعية وانغماساً في البنى الاجتماعية، ومع تطور الأحداث السياسية وتغيّرها، كان لابدّ من البحث عن هموم الناس فاستقى منها مضامين جديدة لأفعال أكثر عمقاً في البناء الاجتماعي والسياسي فكان أكثر قرباً من الواقع بأفراده وبمعطيات هؤلاء الأفراد ومن المتعارف عليه أن الواقعية لا تحفل بالشخوص الفردية، وإنما بالمعطى الذي ينتج عن هؤلاء الأفراد ومدى الأثر السلبي أو الإيجابي في الجماعات، إذ جعل هذه الجماعات تعبّر عن ذواتها، ويتضح ذلك في مسرحية(حفلة سمر من أجل/٥/حزيران)، كما أنه استلهم التاريخ بحكايات قديمة، وأعطاها بعداً درامياً، لكنها تعبّر عن الواقع الحالي، وتؤسّس لحالة فكرية أراد بها ونوس تطوير الحس الجمعي لدى الآخرين، وهذا ما اتضح من خلال البناء الدرامي لشخصيات هذه الأعمال فالكاتب المسرحي لا يقدم الحكاية التاريخية كما هي.

استمدّ ونوس شخصيات مسرحيته(حفلة سمر من أجل/٥/حزيران)من عدة شرائح اجتماعية متباينة، حسب ظرفها الحياتي والفكري، وتمثّل شخصيات هذه المرحلة الجماعة،

---

[1]- رمضان، خالد عبد اللطيف، مسرح سعد الله ونوس"دراسة فنية"،المنابر للنشر،الكويت،١٩٨٤، ص٦٥

[2]- دوارة، فؤاد، مسرح سعد الله ونوس، مجلة الهلال، عدد يوليواتموز، القاهرة،١٩٧١،ص٧٦

وتكرّس ماهيتها، لذا جعلها شخصيات تتبادل النقاش والجدل فيما بينها، فيقدّم مـن خلالهـا مجموعة أنماط، إذ نرى شخصيات على خشبة المسرح، وكان من المفترض أن يستند إليها الحدث الذي يفترض أن يكون على الخشبة، إنها مجموعة من الممثلين الـذين يريـدون أن يمثّلوا حدثاً مسرحياً ضمن الحدث الرئيس، كما أن هناك ممثلين مفترضـين مـن جمهـور المشاهدين، لكنهم يحملون بنى درامية، تسهم بتفاعل الحدث الأساس، وهو خلق حوار بين من هم على المنصة و من هم في الصالة، معطياً المكان شكل المحكمة التي تبتّ بأسـباب الهزيمة، وكانت هذه الشخصيات متضاربة الأفكار والبنى ففيها الفلاح بكل طبائعه، وفيهـا المسؤول بكل عنجهيته، كما فيها المتمسحون بأحذية المسؤولين لكنهم ليـسوا شخـصيات بذاتهم بالمعنى العام للشخصية المسرحية، بل هم حالات جمعية، ومـا يميّـزهم هـو مـا يضيفونه من بعد اجتماعي أو سياسي يوضح الحدث الدرامي فهم لا يمثلون مطامع فرديـة أو ذاتية، إذاً " ليس في هذه المسرحية شخصيات بالمعنى التقليدي للشخصية المسرحية ولا يشذّ عن ذلك المخرج أو الكاتب، أو عبد الرحمن، أو أبو فرج، أو عزت، فهـم كـالآخرين أصوات ومظاهر من وضع تاريخي معين، إن الأفراد بذاتهم لا يملكون أية أبعـاد خاصـة، وملامحهم ترتسم فقط بما يضيفونه من خطوط أو تفاصيل على صورة الوضـع التـاريخي العام، الذي هو شكل المسرحية ومضمونها في آن واحد "[1]. لكن هذه الشخـصيات تـسهم بشكل فعّال بتأجيج الصراع وخلقه معاً وعلى الرغم من أنها شخصيات غير فردية، لكن كلاً منها يمتلك رأياً وهذا الرأي إما أن يتلاقى مع ما تمثله الشخصية الجمعية من رؤية فكرية، أو يختلف عمّا تؤديه الشخصيات الأخرى المواجهة لها. فمثلاً: المخـرج بكونـه انتهازيـاً ووصولياً وبجانب السلطة، يضع اللوم على الكاتب الذي يمثل الجانب الآخر لكنه لا ينتمـي إليهم بشكل فردي، وانتماؤه فكري، جمعي كما أن المسؤول لا ينتمي اجتماعياً للرجال الذين يأمرهم بإغلاق منافذ الصالة، وهم لا ينتمون إليه، لكنهم جميعـاً يلتقـون ضـمن الرؤيـة القمعية الواجبة لإسكات الطرف الآخر.

قدّم ونوس شخصيات(حفلة سمر من أجل ٥ حزيران)بصفتها بنى فكرية جمعيـة معاصـرة تحمل أبعاداً أخلاقية كي تستطيع مواجهة من كان سبباً في هزيمة حزيران، وهذا ما يعكـس

---

[1]- حفار، نبيل، حوار مع سعد الله ونوس،مجلة الطريق، عدد٢، نيسان \أيار، بيروت، ١٩٨٦، ص ١٢٢

شخصية الكاتب الذي يصبّ اهتمامه" بمصير أكثر شمولاً وإحاطة من مجرد مصير فرد..فهو اهتمام بمصير مجتمع متكامل يحدد مصيره التقاء إرادات الأشخاص وتصارعها"[١].

وفي مسرحية(سهرة مع أبي خليل القباني)كان ونوس حريصاً على تقديم هذه الشخصيات ضمن سياقها الزمني، برؤية تسجيلية، إذ قدّم شخصية أبي خليل القباني من خلال تسجيل سيرته الشخصية كما أوردها التاريخ وعالج من خلالها أزمة المثقف وكان يسعى لتوضيح فكرة عن تلك الحقبة التاريخية التي عاشها، بما كانت تحفل من تناقضات ومشكلات ومن خلال شخصية القباني قدّم ونوس رؤية كاملة عن واقع الشام الاقتصادي والاجتماعي والسياسي ليتمكن من رسم خط دراميّ لهذه الشخصية التي كانت صاحبة رسالة فنية، تدافع عنها بعزيمة قوية، وقد بنى ونوس شخصية القباني بما يناسب شخصيتي المثقف والفنان الحقيقيين من رصانة وتواضع، فقدّمه هادئاً، يعتمد على رصانة عقله، عندما يواجه استفزازاً من الغيورين والحساد، ومتواضعاً بعلاقاته مع الناس ويعدّ القباني في هذا النص شخصية محورية ورئيسة، لأنها توضّح صراعه لتثبيت الفن المسرحي في منطقة الشام آنذاك، إذ إن ونوس حاول أن يقدم من خلال شخصية القباني فترة تاريخية كاملة لنهاية القرن التاسع عشر مستخدماً مادة وثائقية لهذه الشخصية وبذلك تكون شخصية القباني تجسيداً لمرحلة تاريخية، أراد بها ونوس أن تكون حاملة لمشروع فكري ثقافي، لذا جعل شخصية القباني جسراً للعبور إلى تقديم شخصيات أخرى مناهضة لمشروع القباني ولتوضيح حالة التخلف الفكري آنذاك ومحاربة هذا المشروع من قبل شخصية لها قيمتها في الديار الشامية، وهي شخصية سعيد الغبرا التي لا تعبّر عن فرديتها، وإنما تعبّر عن فئة تقف في وجه ما هو نهضوي.

أما في مسرحية(مغامرة رأس المملوك جابر)التي رسم ونوس شخصياتها بشكل نمطي ضمن رؤية ملحمية للبناء الداخلي للشخصية التي لا تخلو من أبعاد فردية على الرغم من نمطيتها، لكنه أراد إعطاءها مساحة من الحرية لتعبّر عن ذاتها بوصفها شخصية فردية، وعن أشباهها بصفتها حالة نمطية لأن" الفرد ينتمي إلى فئة معينة وبيئة خاصة به. وتصويره يعكس لنا نفس هذه البيئة وتلك الفئة بصورة عامة، فهو فرد له تاريخه الخاص، ونمط له تاريخه الاجتماعي، وكل من جانبي شخصيته يضيء لنا الأخرى"[٢].

---

[١]- أردش، سعد، الشخصية بين الرواية والمسرحية، مجلة المسرح، عدد١٠، القاهرة، ١٩٦٤، ص٣٣

[٢]- المرجع السابق، ص٦٩

إذ أعطى لشخصية جابر بعداً شمولياً من حيث وضعها النفسي والاجتماعي، كما وضعها في سياق البنى السياسية التي تفرز هذه الشخصيات، أما من حيث السياق الاجتماعي لشخصية جابر، فقد وضعه في مكانه الطبيعي، فهو ينتمي إلى طبقة المماليك، لكن ما يميّزه عن غيره من المماليك طموحه بأن يرتقي درجة في ظل الوزير، وهذا ما يجعل بنيته النفسية غير مستقرة، وتجعله في قلق دائم، وصراع مستمر، إذ يمتلك مقومات الشخصية الفردية وخصوصيتها، وهو في الوقت نفسه يمثل نموذجاً للانتهازيين. وهذا ما يوضح اكتمال ملامحه مع سير الحدث النصي، الذي يتساوق مع تطور الحدث درامياً وفكرياً بينما الشخصيات الأخرى التي دخلت في البناء التاريخي للنص جاءت مكتملة تقريباً، فشخصيتا الوزير والملك شخصيتان نمطيتان، كما أن شخصية زمرد قدّمت نفسها جاهزة من اللحظة الأولى لظهورها، وعمل ونوس على مستويين في بناء شخصيات النص، الأول هو الشخصيات التي تقوم بتجسيد ما حدث في بغداد من صراع بين الخليفة والوزير، في زمنٍ ماضٍ، والمستوى الثاني روّاد المقهى الذين يتمثلون شخصيات الماضي مثل الملك والوزير وجابر وهم شخصيات معاصرة تمثل الرؤى النفسية للمشاهد الذي يجلس في الصالة، إذ استدعى ونوس شخصيات من الماضي، من خلال شخصيات معاصرة، ولكن ما يسهم بتمثلها هو العمّ مؤنس الحكواتي الذي قدمه ونوس ضمن الرؤية البريختية "وهكذا يؤكد سعد الله ونوس أن ما يحدث في أكثر من مشهد مجرّد لعبة، حتى يمنع استغراق المشاهد والممثل في التقمّص"[١].

فجاء بناء الشخصيات تركيبياً، أي يقوم بتقديم فعلين في آن معاً، ويقعان في مكانين مختلفين، وفي زمانين مختلفين، وهذا ما أسهمت به شخصيات النص، فالبناء التركيبي لشخصيات هذه المسرحية من حيث الشكل، يتفق وطبيعة فهم التاريخ، التي لا تتم بفهم الماضي مباشرة، وإنما من خلال مراجعة أشكال عدة من الفهم سابقة للماضي نفسه.

ومن عمق الحكايات في كتاب ألف ليلة وليلة، أخرج ونوس شخصيات مسرحية(الملك هو الملك)التي تمتلك خصوصية في بنائها من حيث استلهامها من بنية التاريخ، وتوظيفها في متن الحكاية إذ أسهمت شخصياته عبر بنائها في الوحدة العضوية بين شكل المسرحية و

---

[١]- العشري، أحمد، مسرح برتولد بريخت بين النظرية الغربية والتطبيق العربي، عالم الفكر، العدد الثالث، الكويت، ١٩٩٣، ص٤٨

مضمونها، فقدّم شخصيات هذه المسرحية في بناء تركيبي لعبي يجعلها أكثر قرباً من الجمهور.

" وتعتمد المسرحية في حدثها على شخصية الملك ولعبة الحكم ومعروف أن شخصية الملك تمارس إغراءها على الكاتب منذ القدم"[1] فقد بنى ونوس شخصية ملكه على الإدانة، إذ جعل فرادته مطلقة فقدّمه عبر رؤية غاية في الخصوبة والعمق، وجعله يستمدّ ملكه كلّه من خلال تاجه وصولجانه فقط واستطاع إبعاد الجوانب الأخرى التي تميّز الإنسان في الملك، فكان ملكاً تمثله(الخرقة)التي يضعها على كتفيه و(العصا)التي يمسكها بيديه إذ صوّره على أنه كتلة من القماش تجلس على عرش، أي أن حضوره يتمثل بهذا القماش فقط، وبكونه قادراً على فعل أي شيء، فحين أضجرته التسليات الملكية كلها من مهرّجين وحريم، أراد أن يتسلى بالشعب، وهذه خصوصية لا يملكها إلا الملك فخرقة القماش هذه أرادها ونوس أن تتسلى بالشعب! ونظرة الملك للناس بهذا الشكل تأتي من كونه لا ينتمي إلى هؤلاء الناس، بما أنه فرد ومركز ثقل كينونته نابع من وجوده أثناء قيادته دفة الملك، كما وضع ونوس بعداً بين الملك والناس لدرجة جعلهم للتسلية.

" وعلى هذا تبدو قدرة ونوس في تشكيل الشخصية الدرامية بحيث تتوافق مع طبيعة الدور المرسوم لها..فهي في النهاية شخصيات مقنعة وإن اختلفت الأدوات الفنية والأبعاد التصويرية التي يشكلها بها"[2].

فشخصيات هذه المسرحية شخصيات نمطية تمثّل شرائح اجتماعية، لكن ونوس أعطاها أبعاداً فردية لكي يتاح لها التعبير عن الشرائح التي تنتمي إليها، بطريقة التعبير عن نفسها، مما يجعلنا نقول: إن ونوس استطاع أن يرصد العلاقات التي تميّز أفراد المجتمع، وتمثّلها في الوقت ذاته وهذا يدلّ على أن رؤية ونوس في هذه المرحلة استطاعت أن تأخذ منحىً جديداً في رسم البنية الداخلية والخارجية لشخصيات هذه المرحلة لأن " الشكل الفني ليس هدفاً بحدّ ذاته عند ونوس، وليس المضمون الذي طرحته المسرحية منشوراً سياسياً، لكن

---

[1]- رمضان، خالد عبد اللطيف، مسرح سعد الله ونوس"دراسة فنية"،المنابر للنشر، الكويت،١٩٨٤،ص١٣٣

[2]- المرجع السابق، ص١٣٥

ثمّة وحدة عضوية بين الشكل والمضمون يضاف إلى ذلك الفهم الواعي لدقائق العمل المسرحي ومكوناته"[1].

أما في أعماله الأخيرة فقد بدا أن الشخصيات تأخذ منحىً جديداً، إذ شكّلها ونوس بلبوس مختلف عما قدّمه في المرحلتين السابقتين لأن النصوص التي كتبها في هذه المرحلة نصوص إشكالية، فهي تخترق المألوف الاجتماعي والسياسي معاً وهذا التطور كان نتاج تأمل ذاتيّ من الكاتب

" ويمكن وصف هذا المسار بأنه نوع من التأرجح بين الكاتب(الإنسان)الذي يتأمل العالم ونفسه ورجل المسرح الذي يحلم بأن يغيّر العالم عبر المسرح"[2].

ومن ميزات هذه المرحلة إظهار ميزات الفرد العادي(ماري)في(أحلام شقية)و(فاروق)في(يوم من زماننا)و(مؤمنة/ألماسة)في(طقوس الإشارات)، كما أنه وجّه أصابع الاتهام لأفراد بعد أن كشف حقائقهم(ابن خلدون)في(منمنمات تاريخية).

لقد كانت هذه المسرحيات حالة انتقالية عند ونوس بعد حالة من التأمل الناضج لفعل الحياة، وبعد فشل التجارب الجماعية سياسيةً كانت أم اجتماعية، وبعد أن كشفت السلطات عن أنيابها وبلغت شكلاً عالياً من الوضوح والقوة، بالمقابل تم تهميش المجتمع.

هذه الأشياء كلها بالإضافة إلى تغيير في مواقف الكاتب التي اتخذت شكلاً مغايراً عن السابق، جعلته يُنعم النظر في التأمل الفردي، ولا يعطي هذا التأمل أجوبة بقدر ما يثير أسئلة ملحّة عند الجمهور، وكل قضية أثارها مهما كانت طبيعتها، تقدّم ضمن علاقة معينة ومحدّدة فهي بالضرورة جزء من هذه العلاقة التي تكوّنها الشخصيات، التي تبدو للبعض ثانوية فهي تكوّن نسيجاً تشابكياً مع العلاقة المثارة التي تكوّن هذه العلاقات المعقدة والمتشابكة.

ومن هذه المسرحيات،(منمنمات تاريخية)التي وجّهت إصبع الاتهام لابن خلدون الذي وضعه ونوس ضمن سياق الفعل المسرحي نقطة ارتكاز، أراد أن يعالج من خلالها أزمة المثقف ودوره في التاريخ كما كشف الذات الداخلية لهذا العالِم ولكن ما أثاره ونوس أخطر من هذا وذاك، وهو ما أسماه ونوس بمحنة العلم التي يوضح من خلالها ملامح شخصيته

---

[1]- العشري، أحمد،مسرح برتولد بريخت بين النظرية الغربية والتطبيق العربي، عالم الفكر،عدد ٣، الكويت، ١٩٩٣،ص٥١

[2]- الياس، ماري، حوار مع سعد الله ونوس، مجلة الطريق، العدد الأول، بيروت، ١٩٩٦،ص٩٧

حين يجلس ليملي على تلميذه شرف الدين كي يكتب، إذ يملي عليه الأحداث التـــي تـــصور العدوان على دمشق من قبل تيمورلنك، لافظاً اسم تيمـــور بحياديـــة مـــن دون أن يـــصفه بالمعتدي، أو الغاصب، أو حتى الكافر، بل وصفه بالأمير تمر، إذ أعطى ابن خلدون لتيمـــور صبغة عروبية من خلال تسميته بتمر فقد بنى ونوس هذه الشخصية موضّحاً بناها الفكريـــة والأخلاقية، من خلال مجمل الأحداث والمعطيات التي جاءت عبر سياقها الـــدرامي، إذ لـــم يحضر جنازة التاذلي بعد استشهاده، مدّعياً أن عارضاً مرضياً منعه من ذلـــك، ولـــم يبـــادر بكلمة عزاء للبيت الذي استضافه، ولا لأهله الذين أكرموه فقد أظهر ونوس ذرائعيـــة ابـــن خلدون ومغامراته، وطموحه إذ وضّح شخصيته الإشكالية الحافلـــة بالتناقـــضات، كمـــا أن وجوده ضمن النص المسرحي في خضمّ من الشخصيات المتفّقة والمختلفة، وظهوره وسط هذه النماذج، وضعه في العديد من المواقف المتباينة، ما جعله يبرز إمكاناتـــه مـــن جهـــة، وحقيقة قناعاته وجوهر مواقفه من جهة أخرى ونلاحظ أن ونوس جعل ابن خلـــدون يعبّـــر عن نفسه، وعن واقع الحال الذي آلت إليه الأمة معاً.

وفي مسرحية(طقوس الإشارات والتحولات)يتبادر إلى الذهن غنى شخصياتها التـــي بنيـــت داخلياً وخارجياً في مسار واحد، رسم هذا المسار سلوك الشخصيات الذي يتبدى من خـــلال ممارستها ضمن محيطها وداخلها معاً، فيعنى الكاتب في أعماله الأخيرة برسم الأبعاد الدقيقة لشخصياته من خلال تحديد أفعالها الخارجية والداخلية معاً، فقد تعامل بإتقـــان فـــي رســـم العلاقة التي تربط هذه الشخصيات بمحيطها الاجتماعي، موضحاً الانعكاسات التـــي طـــرأت على صفحة النفس الداخلية لكل شخصية، مع بناء الارتكاسات النفسية التي أســـهمت فـــي تحـــوّل كـــل شخـــصية مـــن شخـــصيات المـــسرحية عبـــر مجموعـــة مـــن الإشـــارات، فشخصية(مؤمنة/ألماسة)تحولت في البداية تحولاً خارجياً، إذ تبـــدأ الإشـــارة الأولـــى مـــن خارجها فتأتي عن طريق المفتي الذي يطلب منها أن تضع على وجهها زينة الغانيات، كـــي تكون الصحبة مع الزوجة، لا مع الغانية، لكن هذه الإشارة تدخل إلى ذاتها مباشرة، وتبـــدأ المحاكمة في دواخلها. وهذا ينطبق على أغلب شخصيات النص.

ب – الشكل الفني الجديد واستخدام أدوات جديدة

يعدّ ونوس من أبرز الباحثين عن أشكال فنية جديدة وأصيلة للمسرح، فهو دائماً مجدّد منـــذ أول مسرحية قام بكتابتها، لكن الهزيمة المرّة فرضت شكلاً آخر للواقع المسرحي الذي كتب له البيانات المسرحية، ومجموعة من المقالات التي تـــسعى لتأكيـــد خـــصوصية المـــسرح

العربي، بعد هذا الضياع الذي كُشف أمامه في حزيران ١٩٦٧، وهذا ما زاد في تفاعله وانفعاله.

"وكلما تعاظمت درجة انفعال الأديب، وسيطرته على هذا الانفعال، وزادت إمكانيات وعيه بانفعاله كلما تكشفت له القوى الفاعلة في مجتمعه، التي تسبب له ولغيره كل هذا التوتر، كما تتكشف أيضاً القوى التي يمكن أن تزيل مثل هذا التوتر الحاد الذي يشعر به"[١].

حينها تبنى معظم الكتّاب الفكر الماركسي لأنه كان معيناً اغترف منه الكثيرون، ونهلوا أفكاراً سياسية تناسب طموحات الناس وانتشرت هذه الأفكار عند كتّاب المسرح منهم سعد الله ونوس الذي تبنى مسرح التسييس معتمداً على عدة أشكال مسرحية منها:

١-المسرح الملحمي:

لقد بلور المسرحي الألماني بريخت هذا الشكل المسرحي، والذي هو بالأساس امتداد للمسرح التعبيري، ويهدف المسرح الملحمي إلى تغيير بنية المسرح شكلاً ومضموناً والذي أفرز عدداً من الأشكال المسرحية مثل المسرح الشعبي والمسرح التحريضي، والمسرح السياسي، وقد صاغ بريخت المسرح الملحمي عبر نظرية متكاملة مستخدماً مجموعة من العناصر الملحمية بقصد التعليم، وتكريس المسرح السياسي، وبذلك انطلق ونوس من خلال نظرية بريخت المسرحية والتي تأخذ منحى ماركسياً بوصفه بديلاً فنياً يسعى لتغيير الواقع، وفعلاً أثار مجموعة من البدائل تتناول العملية المسرحية بكل مكوناتها، وتعطي بعداً تعليمياً تحريضياً، لا يكتفي بإثارة القضايا السياسية بل إثارتها من خلال قوانينها العميقة " ومثل هذه المعالجة التي يطالب بها ونوس معالجة ماركسية تعالج القضايا من خلال فهم آلية الواقع لكشفه، ولتعرية القوى التي تعيق تقدمه...كل ذلك من خلال رؤية متكاملة، ومعالجة تقوم على أسس نظرية واضحة "[٢]. وبذلك يكون ونوس قد أخذ منحى التسييس في المسرح من خلال تبنيه الشكل الملحمي البريختي، الذي أسهم في استقراء الواقع العربي بشكل جيد، وكتب ونوس مسرحيته الملحمية الأولى (حفلة سمر من أجل ٥ حزيران) أراد أن يقول في هذا النص هذا هو الواقع عارياً أمامكم وإذا كان لابدّ من تغييره فيجب أن نبدأ بالتغيير، وإلا بقينا على ما نحن فيه. وكأن ونوس وجد أمله وضالته في هذا الشكل المسرحي" فبعد أن

---

[١]- بدر، طه عبد المحسن، حول الأديب والواقع، ط٢، دار المعارف، القاهرة،١٩٨١، ص ٨.

[٢] -غنيم، غسان، المسرح السياسي في سورية ١٩٦٧- ١٩٩٠ ، دار علاء الدين، دمشق، ط١ ، ١٩٩٦ ، ص ٥٩ .

تأثر في مسرحياته التي كتبها قبل١٩٦٧ بيونسكو ومسرحه العابث الذي قرأه عندما كـــان في باريس، ويكشف حقيقة هذا المسرح ينصرف عنه متجهاً نحو قراءة بريخــت وفـــايس اللذين سُحر بهما ووجد أمله المنشود فيهما شكلاً وموضوعاً خاصة فيما يتعلــق بمعالجـــة أزمة الإنسان المقهور"[١].

وقد حاول ونوس أن يطوِّر نظرته للمسرح والحياة بشكل دائم، إذ إن كل مرحلة من مراحل تطوره كانت تستند إلى رؤية جديدة لفن المسرح و لدوره، بالتناغم مع تطور رؤيته الفكرية والسياسية للفرد والمجتمع والحياة، فتصوّره للمسرح، لا ينفصل عــن تــصوّره للمجتمــع الإنساني، ليكرس انتماءه إلى الجماعة، و يتعلّم غنى الحوار وتعدّد مستوياته، وهــذا أحــد أهم ما أراده ونوس من خلال مسرحية حفلة سمر كي تحفز الجمهور وتعبئه سياســياً مــن خلال الفكر السياسي الذي بالأساس يحمله الكاتب نفسه، معطياً شكل المحاكمة لهذا الــنص المسرحي والذي استطاع فعلاً أن يدمج الجمهور بالخشبة في هذه المحاكمة بشكل يختلــف عما يحدث في قاعة المحكمة إذ يمكنه أن يجعل الجمهور " يتعــاطف مــع المــتهم أو مــع المدعي، وأن يشترك مع لجنة المحلفين، وأن يسهم في معرفة الموقف المعقد، وأن يأخــذ موقف المقاومة حتى أقصى درجات التحدي "[٢].

وضمن المنحى البريختي الملحمي كتب ونوس أيضاً مسرحية (سهرة مع أبي خليل القباني) مستخدماً كسر الإيهام عندما يتوجه للجمهور بشكل مباشر بهدف مخاطبة عقــل المتفــرج ووعيه والابتعاد قدر المستطاع عن مخاطبته عاطفياً، وهذا من صلب المسرح الملحمي، فقد استخدم كسر الإيهام، لكي يسهم المتفرج في تحليل هذا الواقع. وبذلك يكــون ونــوس قــد أسس " شكلاً مسرحياً ملحمياً، استخدم وسيلة التغريب لكسر إيهام المتلقي، وجعله يقظاً "[٣].

وقد عدّ ونوس هذا الشكل المسرحي مرآة للمجتمع، من خلال رؤاه لنصوصه عبر تحليلها، لكي يكرس ما قدّمه من أشكال مسرحية جديدة ضمن سياق الثقافــة العربيــة، كمــا درس طبيعة استقبال مثل هذه النصوص داخل المجتمعات العربية، وكيفية تعبيرهــا عــن ذاكــرة المجتمع، ووعيه الجمعي ليخلص في النهاية إلى رصد ملامــح الخــصوصية فــي الثقافــة

---

[١] - غصب، مروان، دراسات في المسرح السوري، مديرية الكتب والمطبوعات الجامعية، جامعة البعث،٢٠٠٤- ٢٠٠٥، ص ٢٢٥

[٢] - فايس،بيتر،أنشودة أنجولا،تر: يسري خميس،سلسلة المسرح العالمي،عدد ١٤ ،وزارة الإعلام، الكويت، ١٩٧٠، ص ٢٥

[٣]- العشري،أحمد،مسرح بريخت بين النظرية الغربية والتطبيق العربي،مجلة عالم الفكر،عدد ٣،الكويت، ١٩٩٣ ،ص ٥١

العربية، مقدماً لها رؤية مسرحية تعليمية تحقق المتعة والفائدة أيضاً. " ما زال هناك تعليم مشوق ومبهج وكفاحي ولو لم يوجد مثل هذا النوع من التعليم المسلي لاستحال أن يقوم المسرح بدور المعلم، وأن المسرح يظل مسرحاً، كذلك المسرح التعليمي، وطالما هو مسرح جيد فهو مسلٍ"[1].

وفي مسرحية(الملك هو الملك) يبدو الحضور الملحمي البريختي، حاضراً وقوياً، وخصوصاً ضمن الرؤية التعليمية، إذ قدم المشاهد في هذه المسرحية ضمن لافتات معنونة بأسماء المشاهد مثل(عندما يضجر الملك يتذكر أن الرعية مسلية وغنية بالطاقات الترفيهية)[2]... وهذا كي يذكر المشاهد أو القارئ بأنها لعبة لكسر الإيهام عند المتلقي. كما اعتمد على وسائل التغريب إذ عمد ونوس إلى قطع الحدث ولم يحرص على استمراره وتطويره، لكي يلغي التشويق الذي يؤدي بالضرورة إلى الاندماج والإيهام، وهذا ما لا يريده المسرح الملحمي لأسباب تم ذكرها، كما استخدم التغريب التاريخي عن طريقة الفعل الماضي، حرصاً على أن تظل هناك مسافة بين الحدث المروي والمشاهد

" عبيد: في قديم ... قديم الزمان . كانت هناك جماعة من البشر .... "[3]

كما أدخل الارتجال في هذه المسرحية، وهذا ما يزيد تعمقها في البنى الملحمية البريختية فالمسرحية تبدأ بالجوقة التي لا تعرف ماذا ستفعل، وتحاول تنظيم نفسها، وهذا يكرس مفهوم اللعب المسرحي، أي الإصرار على أن ما يحدث هو حكاية تروى، لنتعلم منها. فقد اختار ونوس شكل اللعبة ليحقق وظيفتين إضافيتين للفعل المسرحي، الوظيفة الأولى تقدم المسرحية من وجهة نظر زاهد وعبيد بما يمثلانه، لا من وجهة نظر محايدة، وهذا يعني أن كل شخصية من شخصيات المسرحية لها بعدان، الأول هو أنها مع زاهد وعبيد في مجموعة واحدة، والبعد الثاني أن هذه الشخصية تؤدي أمثولة من التاريخ. والوظيفة الثانية المضافة هي الحيلولة دون استغراق الممثل والمتلقي معاً. ولكي يحقق ونوس التغريب على المستويات كلها في هذا النص فقد لجأ إلى وسيلة التعريف بالشخصيات لكسر الإيهام وكوسيلة من وسائل تحقيق التغريب، ومثال على ذلك

---

[1]- بريخت، برتولد، المسرح الملحمي في علاقته بالعلم والفن والأخلاق، تر:يسري خميس، مجلة المسرح،عدد٥٨، القاهرة، ١٩٦٨، ص٣٣

[2]- ونوس ، سعد الله، الأعمال الكاملة، مج١، الملك هو الملك ، دار الآداب ، ط١، بيروت،٢٠٠٤، ص٥٩١

[3]- المصدر السابق، ص٦٧٥.

"السياف: دعوني أسأل قبل أن أبدأ. أأنا سياف أم جلاد؟ إني أحمل بلطة لا سيفاً "[1].

وأيضا: "عبيد: أما الشهبندر والشيخ طه، فإنهما ينتحيان ركنا ويعبثان بالشخوص والدمى ...... (الشيخ طه، والشهبندر) معاً .. ونحن من المحراب ومن السوق نمسك الخيوط"[2].

كما لجأ ونوس في هذه المسرحية إلى وسيلة ملحمية بريختية أخرى، وهي المشاهد الإيمائية، كما استخدم بريخت في مسرحيته(رجل برجل) حين سلّم الجنود ملابس زميلهم المفقود (جرايا جيب) إلى المغفل غالي غالي، ويتحول من مجرد مغفل إلى جندي نشيط. إذ استخدم ونوس الحيلة نفسها حين سلّم الملك تاجه ورداءه إلى أبي عزة المغفل، ويتحول من مغفل إلى ملك، لكن غالي غالي قد تحول باختياره، لكن أبو عزة تحول دون أن يختار هذا التحول، فكان الرداء عند بريخت يأخذ بعداً ثانوياً، بينما عند ونوس فقد لعب دوراً أساسياً، معطياً أبعاد هذا الرداء " لبس الرداء فأصبح ملكاً، أعطني رداء وتاجاً، أعطك مُلكاً" [3].

استخدم ونوس الشكل الملحمي في هذه المسرحية، وهو ليس هدفا بحد ذاته ، كما أن المضمون المسرحي ليس منشوراً سياسياً، وليس هو الهدف أيضاً، لكن هناك وحدة عضوية تتّحد شكلاً ومضموناً، إذ أضاف ونوس فهماً واعياً لمكونات العمل المسرحي بدقة عالية، موظفاً التراث لكي يخدم الرؤية الحالية، بأسلوب قريب من المتلقي العربي.

٢- المسرح التجريبي:

أراد ونوس أن يحقق مشروعه المسرحي ليس فقط عن طريق الكتابة، فقد شكّل فرقة مسرحية بعد أن عاد من دورته التدريبية التي أقامها في فرنسا، سميت الفرقة بفرقة المسرح، لكي تأخذ بعداً شمولياً للحالة المسرحية من تأليف وإخراج وتمثيل، ومن بقية المعطيات التي تشكل عرضاً مسرحياً. وقد أسهم الصدى الرائع لمسرحية حفلة سمر.. في حماسه لتشكيل هذا التجمع المسرحي، إذ دخل ونوس تجربة جديدة في بناء المسرح ضمن رؤى وأشكال جديدة، ومن خلال الدورة التي أقامها بفرنسا، ومن طبيعة اهتمامه بالأشكال المسرحية الجديدة، كوّن فكرة عميقة عن المسرح التجريبي، لأن هذا الشكل المسرحي يتجاوز كل ما هو معلّب ومألوف، وسائد ومتوارث، وإن المسرح التجريبي يستطيع ضمن

[1]- المصدر السابق، ص٥٨٤
[2]- المصدر السابق، ص ٥٨٥-٥٨٩
[3]- المصدر السابق، ص٦٥٧

شكله الحداثوي أن يقدم الجديد في المسرح، عبر اختراق مجموعة الثوابت المسرحية التي عفا عنها الزمن، وتقديم حالات مشهدية، ضمن رؤى فكرية تحقق الغرض المسرحي الفني، والمعنى الموضوعي لما يقدم من خلال النص كمادة أولية، وبناء هذا النص عبر مشهدية تتكون عن طريق الجسد والفضاء والسينوغرافيا ... فتعطي حالة متكاملة لرؤية فكرية مشهدية متداخلة عبر عرض مسرحي مكتمل يقول الحقائق كما هي. هذا ما أراده ونوس لتشكيل فرقة مسرحية تتبنى شكلاً جديداً، ضمن رؤى تجريبية تصل في النهاية إلى ما تريده هذه الفرقة.

ولكن لم يكتب لهذه الفرقة الاستمرار، فقد استمرت عاماً واحداً ، وقدمت خلاله عملاً مسرحياً واحداً وهو (مغامرة رأس المملوك جابر)، ومنع عرضها، وكانت من إخراج سعد الله ونوس، ومن ثم سمح لها بالعرض بعد عام أي بعد أن تفرقت فرقة المسرح ووئدت الفكرة، بعد أن كانت تحمل مشروعاً مسرحياً يقدم من خلال أشكال جديدة، كان ونوس قد خمّرها في ذهنه، بعد أن اطّلع على المسرح الملحمي، فقد أرادت هذه الفرقة أن تقدم جديدها الذي يتمثل في" كسر حاجز الإيهام المسرحي بين الممثلين والجمهور، ونزول الممثلين إلى الصالة، والاستفادة من المسرح الملحمي بريخت والأشكال المسرحية المعروفة في التراث"[1].

ج – تطوير الأدوات في البناء الفني المسرحي :

لقد كتب ونوس نصوصه الأخيرة بشغف عالٍ ليقول أشياءه كلّها قبل أن يغادرنا. كما أن هذه المرحلة المسرحية الجديدة أخذت لنفسها مجموعة من البنى الفنية التي تكوّنها وتعطيها صبغتها المسرحية الجديدة في المبنى والمعنى معاً وضمن مقومات فنية حديثة أهمها:

- **السرد في مسرح سعد الله ونوس**

لقد أعطى ونوس نصوصه الجديدة هامشاً أكبر من الحرية. متجاوزاً ما هو سائد فنياً، ومتخطياً النظم والقواعد الكتابية، وعندما تحولت الكتابة لدى ونوس إلى شكل من أشكال الممارسة الحرة المبدعة نحا منحىً جديداً في بناء نصه المسرحي. ففي

---

[1]- عزام، محمد،مسرح سعد الله ونوس بين التوظيف التراثي والتجريب الحداثي،دار علاء الدين، دمشق،٢٠٠٣،ص١١٩.

مسرحية(الاغتصاب)كان السرد في بنيانها الفني عنصراً رئيساً، فالنص مبني على السرد، وتبادل الشخصيات للحوار لا يلغي بنيتها بل يؤكدها لأن الشخصيات تتبادل السرد في حوار، وبهذا يمكننا القول إن ونوس ليس مُجدّداً للفن المسرحي من حيث الموضوع، فهو شكّل إضافة لا سابق لها بجعل السرد حوارياً كما في الاغتصاب إذ احتفظ بثنائية الحوار وجعل الفقرات الحوارية سردية تنتمي إلى الرواية، تطول أو تقصر حسب بنيانها وهذا يعني أن التبادل بين الشخصيات هو تبادل سرديّ لا حواريّ.

وهذا ما تبين في مقدمة المسرحية إذ يقول: "وفي هذه المسرحية روايتان وحكايتان. راوٍ إسرائيلي وراوية فلسطينية حكاية إسرائيلية، وحكاية فلسطينية. والحكايتان تتداخلان وتتبادلان النمو"[1].

الراوي الإسرائيلي أبراهام منوحين الذي يعبر عن رفضه لما تسلكه إسرائيل مع الشعب الفلسطيني والشعب اليهودي، والفارعة هي الراوية الفلسطينية التي تشهد على ما يعانيه الشعب الفلسطيني داخل الأرض المحتلة.

إذ نرى منوحين يدخل في بنية الروي السردي، وكأنه يقدم للمشهد ويحكي حكايته مع مريضه، بشكل أقرب إلى الحكاية أو القصة، كذلك الفارعة التي تقدم حكاية الشعب الفلسطيني، ولكن ليست متسلسلة بسبب خضوعها للدائرة الاسترجاعية، التي تضم عدداً من المتتاليات السردية، تعطينا هذه المتتاليات عبر تشابكها بعداً تسلسلياً يكمّل بعضها بعضاً ويسلّم بعضها إلى بعض وإذا أخضعنا الرواية الإسرائيلية للدائرة الاسترجاعية نفسها نرى النتيجة نفسها التي انتهينا إليها مع الحكاية الفلسطينية. وكلتا الحكايتين تلتقي المفهوم الدلالي لمعنى الحياة.

"إن السرد بحث عن الحياة وإن الحياة بحث عن السرد في لعبة مزدوجة من المطاردة، عالمان لا يؤولان إلا بكون كل منهما تأويلاً للآخر، ولذلك كان السرد بأنواعه الخطابية الفضاء الذي تتكشف فيه(الذات)وتغدو في متناول لعبة التأويل"[2].

وهنا يُخضِع ونوس التأويل في العائلتين الفلسطينية والإسرائيلية إلى بنية الفقد ففي العائلة الفلسطينية تعاني شخصياتها كلها حالة الفقد، دلال تفقد زوجها وأهلها– الفارعة تفقد أباها

---

[1]– ونوس، سعد الله، الأعمال الكاملة، الاغتصاب، مج٢، دار الآداب، بيروت، ٢٠٠٤، ص٦٤

[2]– حسين، خالد حسين، في نظرية العنونة مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية، التكوين للنشر، دمشق، ٢٠٠٧،ص٣٠٠

وحبيبها– اسماعيل يفقد زوجته – والكل يفتقد الأمان والراحة في ظل التعسف الإسرائيلي هذا الفقد يحدد من خلال البنى النفسية سلوكاً للحياة، وتختزن هذه السلوكيات في العقل الباطن، لكن عندما تستيقظ الحالات النفسية يبدأ التداعي، فتلجأ الشخصيات للسرد لتعالج الحالة النفسية لبنية الفقد التي تعيشها الشخصيات وكذلك الأمر ينطبق على العائلة اليهودية ندرك من خلال المسرودات أن راحيل تفقد في أول حياتها خطيبها، ووالدها، فتصيبها نوبات من الهيستريا فتذهب إلى طبيب، فتتعرف عند الطبيب على إسحاق فتتزوجه وتتوازن وتنجب طفلاً تشرف جدته على تربيته، فتلقّنه التربية الصهيونية يصاب زوجها بعجز جنسي فتأخذه إلى الدكتور الذي عالجها من آثار فقد خطيبها، وهنا يكون فقد الزوج رجولته نقطة التفجر الدرامي والسردي في الحكاية الإسرائيلية فيحاول الطبيب فتح ذاكرته، حينها يبدأ بسرد تفصيلات كثيرة كالذي يجري داخل المعتقلات الإسرائيلية ويسرد أيضاً كيف أفقد إسماعيل رجولته، وكيف شطّب عانة فاطمة ولم يستطع اغتصابها، فاغتصبت أمامه.

وهنا أتساءل أي حوار مسرحي يمكن أن يستوعب هذا الكم من الأحداث في الحكايتين معاً وهل مكان المسرحية وزمانها المحددان يستوعبان ذلك ويسمحان به؟

المنطق يقول لا، والعقل لا يستوعب هذا الكم الحواري لكن ونوس تمكّن من نقل هذه الأحداث جميعها من خلال تبنيه واعتماده السرد الذي يكوّن هذا العمل كلياً وقد استخدم التبادل السردي بين الشخصيات، وكان معادلاً للحوار لأن ونوس استمدّ السرد بطريقته التي طوّعها للجنس المسرحي، فأبقى النص ضمن البنى المسرحية، على الرغم من انتمائه للسرد، لكن النص لم يتطفل على الأجناس الأدبية الأخرى، وبقي نصاً مسرحياً بامتياز.

ولا يخضع السرد عند ونوس لقانون العلل والمعلولات، والمقدمات والنتائج، كما هو الحال في الرواية فونوس يعود إلى حركة الذاكرة التي تنتج سرداً يخضع بالأساس لحاجة الشخصيات المسرحية للبوح والتداعي، وهذه حاجة على ما يبدو عند المؤلف قبل الشخصية، لذا نرى ونوس حاضراً، وصوته عالياً وجلياً عبر مسرحيتين اثنتين: الأولى هي(الاغتصاب)بوصفه مؤلفاً وأحد شخصيات العمل معاً عندما يحاور الدكتور أبراهام والذي جعله حواراً محتملاً مع شخصية متخيلة، في نهاية المسرحية.

والثانية مسرحية(يوم من زماننا)إذ يدخل ونوس المؤلف، بصفته حالة سردية رئيسة، تمهد للأحداث، وتعلّق عليها، وتقاطعها أحياناً، ويتميز سرده، بسرد تتابعي رصدي لحركة فاروق عندما يخرج من المدرسة متجهاً نحو الجامع، وهكذا حتى نهاية المسرحية. وليس

المؤلف هو الصوت السردي الوحيد في هذا النص، إذ تتخلله مجموعة من المسرودات تكشف عن رغباتها في التداعي كالشيخ متولي، الذي يحقق رغبته باللغو والكلام، وهو الذي يعطي العظات والدروس الدينية، وخطب يوم الجمعة، كما أن الست فدوى التي تبيح لذاتها السرد رغبة بأن ترى رجلاً حقيقياً يقف قبالتها لتشرح له نفسها كما تتمنى وترغب.

" فدوى: كنت أنتظر رجلاً يقول لي في وجهي..كنت انتظر رجلاً لا يأتي إليّ متهافتاً، لأنه سيكون الرجل الوحيد الذي يغريني بأن أشرح نفسي قليلاً "[١].

أما في(طقوس الإشارات والتحولات) فيسهم السرد عند ونوس في كشف المخبر لدى الشخصيات، وتجليات مظهرها، ومن خلال السرد الذي يسيطر على النص يسهم في تحوّل بعض الشخصيات، إذ يوضح أسباب تحول مؤمنة حين تسترجع طفولتها ويفضح السرد في النص مؤمنة حين تعلن ذاتها ورغباتها دون خوف، وهي تسرد على زوجها حين كانا في السجن، يوم استبدلوها بوردة الداعرة.

"مؤمنة: يوم زفافنا أجلسوني على الأسكي، وأوصوني أن أغضّ طرفي، وأن أتجهم، وأن أخجل. ظهرت راقصة في الجوق الذي كان يحيي حفلة الزفاف. كان جسدها حراً. يكاد يضيق به فناء داركم الواسعة. كان جسدها يتدفق، ويتماوج، يمتد، يضحك، ويشهق....كم تمنيت أن أنهض عن الأسكي. أن أمزق الثوب الذي يحزمني ويصبني كالقالب...يومها أحسست أني قادرة على الرقص حتى الصباح. وكنت متيقنة أني لن أمسّ الأرض إلاّ مسّاً عابراً .."[٢].

وسرد وردة قصتها يظهر بيئتها الاجتماعية وتربيتها، حين فسق بها والد مؤمنة قبل أن تحيض، لكن سردها له سمة عامة، لكي تعطي قصتها بعدها المطلق الذي يتواصل مع المدينة وهذا يعني أن قصة وردة يمكن أن تحدث في كل زمان ومكان، كما أن سردها يكشف البنى الخفية للطبقات الحاكمة، والاجتماعية معاً، وخصوصاً حين تشقّ ذاكرتها وتدخل طفولتها.

أما السرد الموجود في(منمنمات تاريخية)فهو سرد في أغلب الأحيان حياديّ، لا يدخل في عمق الحدث، ولا يفصل معطياته، ولا يحلل مجرياته

---

[١]- ونوس، سعد الله، الأعمال الكاملة، مسرحية يوم من زماننا، مج٢،ص٢٣٠

[٢]- المصدر السابق، ص ٥٠٨

" مؤرخ قديم: وفي ربيع الأول جاءت الأخبار بوفاة صاحب اليمن الملك الأشرف بن عباس، وكان كفواً لملك اليمن. وفي واحد وعشرينه خرج من مقابر باب الصغير نجم كبير وجـرى جرياً شديداً إلى جهة القبلة وخرجت النساء حاسرات، واستغاث الصغار وكان الوقت عجيباً وفيه أمر نائب غيبة دمشق بهدم وإحراق ما حول الخندق من البناء، فحصلت شدّة للنّـاس، وأفحشت النساء بالدعاء على النائب ورجاله"[1].

وهكذا نجد تنويعاً في أسباب السرد في نصوص ونوس الأخيرة. وعلـى الـرغم مـن أن السرد أخذ بالعموم والتصق بالقصة والرواية، لكن التعمق في الخطاب المـسرحي يكـرّس عدم غرابة السرد في النص المسرحي، إذا أتقنت طريقة سرده، ووظفت ضـمن معطياتهـا الجمالية والدلالية.

- **البنى الدلالية "السيمولوجيا" في مسرح سعد الله ونوس:**

" ترتكز السيمولوجيا بالعموم على مفهوم العلامة بشقيها، الدّال والمدلول، التي تتأتى ضمن قراءة النص المسرحي لتنطلق من بنية العمل العميقة، وتبدأ من مفهـوم جزئيـات العمـل المسرحي مثل العلامات والتي هي بالأساس وحدات صغرى للعمل، كي نستطيع أن نـتلمس البنى الدرامية ضمن الفعل المسرحي في بناه السردية التـي تظهـر العلامـة المـسرحية وتستطيع أن تنتج هذه العلامة دلالة بالتضمن أي أن تؤدي العلامة المسرحية دلالـة وفـق سياق معرفي ثقافي، اجتماعي أو أخلاقي يخصّ المجموعة التي تكوّن النص المسرحي"[2].

" إن مكونات كل خطاب أدبي تحيل باستمرار على مرجعيات اجتماعية فلـسفية ، ورصـائد ثقافية وطبيعية ، وعلاقات ذاتية وموضوعية ، وبنيات عميقة وسطحية ، لذا كانت القـراءة التداولية مخصبة في مجال دراسة الأدب "[3]

ولو أنعمنا القراءة في نصوص ونوس الأخيرة نرى الموازيات النصية الدرامية(الموضحات الإخراجية) بؤراً سيمولوجية على صعيدي المتلقي القارئ و المتلقي المشتغل على الـنص إعداداً أو إخراجاً، ولاسيما أن الخطاب الدرامي مفخخ بالموازيات النـصية التـي تلتـصق بالنص الرئيس، وتتغلغل في دواخله، حتى تزدحم في النص الوظائف التداوليـة والبنيويـة والدلالية التوجيهية ويقول ونوس في الموضحة الإخراجية لمسرحية الاغتـصاب:" وأنـا لا

---

[1]- ونوس، سعد الله، الأعمال الكاملة، مج٢، منمنمات تاريخية، ص ٣٣٥

[2]- الياس،ماري، قصاب حسن،حنان، المعجم المسرحي،مكتبة لبنان ناشرون،ط١،بيروت،١٩٩٧ ، ص٢٦٥

[3]- أرمينكو، فرانسواز، المقاربة التداولية، تر: سعيد علوش، مركز الإنماء القومي، دمشق ،٢٠٠٧، ص ٩

أميل إلى الحد من حرية المخرج. فهي جوهرية لاكتمال النص المشروع في عرض مسرحي مبتكر .. وإنني أتمنى أن يفرد المخرج في رؤيته الخاصة حيزاً جوهرياً للأفكار. أن يجهد كي يكون النص واضحاً وكي يجر المتفرج إلى الإصغاء الهادئ...."[1].

تكشف أعمال ونوس عن بنى درامية على صعيد توضيحات(الدّال)الدرامي الذي يتجاوز المدلول الواحد، أي مجموعة من المدلولات لهذا الدّال، أي تتشظى المعاني في النص ليغدو الدّال حراً في توظيفات المعنى. ففي مسرحية(طقوس الإشارات والتحولات)يداهمك اسم المسرحية عبر تركيبيته وغموضه معاً، هذا الاسم يعلن عن دلالته وفق ثنائية الثابت والمتحول لأن نص طقوس الإشارات والتحولات يتداخل بين(الأنا)الذاتية وانتمائها(للأنا)الجمعية التي بالأساس تشكّل الذات، و(الأنا) الجمعية التي كوّنت عبر(النحن)ولا يمكن أن تبدأ بتحقيق أي فعل إلا من خلال(الأنا)، فهي في النهاية ليست سوى(أنا)الجماعية المركبة من مجموعة الذوات الفاعلة ولهذا نلاحظ عندما يريد المفتي أن يتحكم بالفعل الجمعي كلياً يطلق أناته عبر جماعيتها ويلوم عزت بيك على فعلته بعبد الله نقيب الأشراف، وعبر سرديته يطلقها علانية مع قائد الدرك عزت بيك فمن خلال الترابط عبر المفهوم الدلالي بين الأنا والـ نحن في البنية الداخلية للتركيبة النفسية للمفتي استطاع ونوس أن يكوّن شخصياته ضمن ما ذكر من مدلولات جماعية دالة على ذاتيتها ومعلنة لها عبر وعيها الذاتي.

فالمفتي لا يعنيه من عبد الله شيئاً، إنما الذي يعنيه نقابة أشرافه التي تدل على إحدى هيبات الدولة ودلالاتها السلطوية، فأي اهتزاز لها هو اهتزاز للمفتي، على الرغم من أن عبد الله نقيب الأشراف أحد ألدّ أعداء المفتي، وسيلعب على ما وقع به نقيب الأشراف، شريطة أن لا يمسّ، فلعب على حبل الدين كي يدين الفسق، ولا تؤثر هذه الإدانة في منصبه وهيبته من ناحية، ولا تضع حداً يلغي الفسق، فليس الفسق جديداً على هذه المدينة، وإن النفس أمارة بالسوء، وهذا ما يدلل أن ونوس يضع شخصياته ضمن سياقها أولاً، وضمن وعيه بصفته كاتباً ثانياً فالكتابة المسرحية هي بالضرورة إدراك مميز عبر الآخر، ومن خلال هذا الإدراك المميز ينشأ الوعي الخاص بالشخصية، إذ يظهر ونوس فكرة(الأنا)المنقسم على ذاته إلى الداخل والخارج، حينها تتضح الأنا لتصبح حالة أخرى، تؤكد هذه الحالة الأنا وتنفيها في الوقت نفسه، لأن ونوس عمل في هذا النص على

[1]- ونوس، سعد الله، الأعمال الكاملة، مج٢، مسرحية الاغتصاب، ص٦٥

الثنائيات في شكليها ثنائية الأنا والذات التي تطرقنا إليها، والثنائية التقابلية فنرى ذلك عبر النص بشكله الشمولي المكتوب ضمن ثنائية المكائد والمصائر ويبدأ المسرحية بثنائية نقيب الأشراف ووردة وهما في حالة مجون، وثنائية المفتي وقائد الدرك، وثنائية مؤمنة والمفتي، تقود هذه الثنائيات كلها إلى مفاهيم دلالية تخلق تساؤلات حول مدلولات هذه الشخصيات وعندما يأتي المفتي كي يساوم مؤمنة تعلو الثنائية الداخلية التي تدفع بها نحو الغواية التي تبدو أسئلة تتصارع بداخلها هذا التصارع الذي يجعل يدها على الحجاب لتخلعه أولاً قبل أن تربطه على خصرها " وأخشى هذه المرة، أن يجذبني نداء الهاوية بلا مقاومة"[1].

ولكن عندما تذهب إلى السجن بدل الغانية تنكشف الثنائيات، الثنائية الداخلية لعبد الله وصراعه بين الأنا الزمكانية، وبين الأنا المستقبلية، أما ثنائية مؤمنة تأتي كشفاً تجعلها تربط حجابها على خصرها وتبدأ الرقص، ويحمل هذا الرقص أيضاً ثنائية الذات والجسد، هذا الجسد الذي تطلقه بعد أن ترمي ثنائيتها التي كبلتها عمراً ليغطي الشام غواية وفتنة.

" إن طقس دخول مؤمنة في ألماسة ليس طقساً عادياً. كل شيء فيه تحرك، كل شيء تزلزل، كل شيء فيه سفح، وها هي ذي ألماسة بثوب وردة تتبرج وترقص وتسكر وتستعد لقول ما لم تستطع مؤمنة قوله"[2].

إذن ما من شخصية فائضة في هذا النص الدلالي، وما من حوار عابر في حوارات هذا النص الذي تتضمن حواراته بنى دلالية غاية في الدقة مرسومة في تكوين ثنائي يتقابل حيناً ويتنافر حيناً آخر من خلال ترتيب التضادات التي وضعها ونوس في الشخصية الواحدة فأفصحت عن ذواتها ورمت مخبرها وقالت كل شخصية بصوت جلي: أنا..أنا، والجميع قالوا: نحن..نحن، فالأنا والنحن اجتمعا في مدينة تمثل هذه التناقضات كلّها وتكشف زيفها من خلال شخصياتها.

وفي مسرحية(ملحمة السراب)تتضح حرفية ونوس في تصنيع الخراب وفهمه الذي أراد ونوس أن يدلنا عليه، ويحذرنا بعيون الزرقاء من قوى الشر التي عقدت أحلافاً مع الشيطان، فعبود الغاوي وخادمه الدالان على النظام العالمي الجديد، الذي يتحكم بكل

---

[1]- ونوس، سعد الله، الأعمال الكاملة، مج٢، طقوس الإشارات والتحولات، ص٤٩٨

[2]- بصل، محمد إسماعيل، قراءة سيميائية في مسرح سعد الله ونوس" نصوص التسعينات نموذجاً منشورات دار الأهالي للطباعة والنشر والتوزيع، ط١، دمشق،٢٠٠٠، ص ٧٥

مدلولات إنتاجه الفكري والاقتصادي من خلال علاقتهما بالقرية التي توسع المدلول الذي يريده ونوس، ليكون في أي مكان في المنطقة العربية التي يتحكم بها أناس وقّعوا مواثيق مع الشر كتب ونوس هذا النص ضمن حالات قد تصل إلى مرحلة الغرابة، مستخدماً فضاءات تدل على الإدهاش الذي يصل إلى حدّ التشابه أو تطوير البنيان المعماري لنص(الملك هو الملك)إذ يتشابه المكانان من حيث البناء المعماري مع اختلاف الأزمنة وشكل البناء، وهذا ما أراد ونوس أن يدل عليه من خلال المدلولات المكانية والزمانية لنص(ملحمة السراب)، وهذه المشابهة التي أراد بها ونوس أن يقول لم تتغيّر البنى الداخلية للشخصيات، فهي كما كانت، لكن قد يختلف الخارجي في بناء هذه الشخصيات، فالملك الذي يضجر يقابله الغاوي الذي يشعر بالاعتلال. والملك الذي يلذّ له أن يعبث بالرعية، والغاوي يذهب إلى القرية ليتسلى بناسها أيضاً.

كذلك وضع ونوس مفارقة بين النصين حول موضوع الولاء ففي نص(الملك هو الملك)الوزير يقدم ولاءه للملك، أما في(ملحمة السراب)تتغير الرؤية، بحسب تغيّر المواثيق، فالغاوي يقدم ولاءه للخادم الذي يدل على الأيدي الخفية التي تتحكم بمصائر الحكام والناس. وظل الحلم السرابي يحوم في أرجاء القرية كلها حتى غدت دماراً حقيقياً، إذ غدت وداعة القرية مسرحاً للتحولات التي فككت منظومة القيم التي لا تنتهي بهذا الخراب بل ينتقل إلى مخرّب آخر، حين يبيع الغاوي كل ما فعله بالقرية إلى المسؤول الكبير، فيغدو الخراب عاماً.

هذا النص يفيض عن ذاته حين استثمر المؤلف العنوان ليكون دالاً ومكثفاً، وفخاً لإنجاز الفعل المسرحي، قراءة كان أو إخراجاً، فقد أسماها ملحمة لكنها لا تندرج ضمن علاقة الواقعي بالمتخيل، فالملحمة عند ونوس تنضوي في رداء الواقعي بالحقيقي، والحقيقي في شخصياته، فتسميتها بالملحمة هي بحكم بنائها الدلالي لمجموعة من التداخلات والاختلاطات يتداخل فيها المألوف بالعجيب، هذا فضلاً عن استثمار أسطورة زرقاء اليمامة التي تبصر ما لا يبصر وهكذا تغوي مفردة(ملحمة)لتكون استجابة لما حدث في القرية من أحداث وتحولات سريعة وأعاجيب، ليس بمقدرة أي جنس أدبي استيعابها ورصدها وتفسيرها وتأويلها سوى(الملحمة)لأن الملحمة نتاج نهائي بعد فترة من الاضطرابات والاختلافات الشديدة تهدف(الملحمة)إلى تفسيرها.

هذا عن الملحمة أما السراب الذي دلّ عليه ونوس فهو فضاء العنوان الذي يفتح عقل القارئ إلى فضاء الصحراء، لتأسيس مدلولات الوهم إذ أعطى ونوس لهذا السراب حمولة دلالية كثيفة وثقيلة لتكون بؤرة النص وإحدى محارقه الرئيسة، واستطاع أن يجعلها تومض بدلالات متنوعة فالسراب أمل خائر يائس، فهو كنز الاختلاف لأنه حقيقة واهمة، وبريق خافت، وقريب بعيد، وجمال قبيح.

- **التسميات بين التوظيف الدلالي والتوصيف البنيوي**

إن المعنى في النص المسرحي يبقى مفتوحاً لاحتمالات متعددة، وعملية البحث عن المعنى تتطلب قراءة من نوع خاص وقد يصل المشتغل على النص إلى حد التأويل والذي هو أساس القراءة الخاصة لأي عمل مسرحي تتوضح فيه مجموعة النظم الدلالية في النص، وهذا ما يجعل القراءة عملية مفتوحة وخاضعة لتأويلات عدة، توضح الأسس التي يرتكز عليها النص المسرحي ولكون العنوان مؤشر تعريف عن النص، فهو بالضرورة يحوز كينونته ويقف وراءه، والعناوين مفاتيح لباب النص الموصد، كما أنه أخطر البؤر النصية التي تحيط بالنص، وهو الفعل الأولي للدخول إلى عوالم النص المسرحي لكشف العملية الإبداعية فيه، وهذا يستدعي تعميق الاختيارات الاسمية. مما جعل ونوس يؤكد على أن"الإبداع الدرامي مجرد انعكاس أو ظل للشروط الاجتماعية جملة، وبإنشاء علاقة آلية لسبب ونتيجة بين سطح الحياة الجمعية والتجريب الدرامي. والواقع أن الصور المختلفة للممارسة المسرحية ترتبط بالحوادث الاجتماعية، كعناصر مقوَّمة"[١].

وفي المرحلة الأخيرة عند سعد الله ونوس، كان يسبقها فترة من الصمت. ولم يكن هذا الصمت سكوتاً وتأملاً فقط وإنما عملية تفكيك كلية لبنيان الذات، والنظر لما أنتجت هذه الذات عبر مسيرتها الفنية، لكن الصمت الذي يعنينا في هذه الدراسة هو الذي" يقلب الوعي ضد نفسه، مغيّراً حالات وعيه، أو يحكم على العقل بتكرار دراما(الأنا)نفسها للذات واللا-ذات. وبالتالي تنشأ إعادة تقييم القيم أو سقوطها التام "[٢].

[١] - دو فينيو، جان، سوسيولوجية المسرح دراسة على الظلال الجمعية، ج١،تر:حافظ الجمالي، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، ١٩٧٦،ص٦١

[٢] -حسن،إيهاب،فلسفة الصمت،تر:نصر خليفة،سلسلة كتابات معاصرة،مج١٣،عدد٥، بيروت،٢٠٠٣، ص٤٥

أ- مسرحية(الاغتصاب) وتأويل العنوان:

إن كلمة الاغتصاب تتضمن مجموعة من الدلالات وهي: الظلم، القسر، القهر، المواقعة كرهاً، العدوان. وكل هذا يعكس الهمجية في بنية الإنسان الذي يقوم بفعل الاغتصاب، لأنه نزوع حيواني، يستيقظ عند الإنسان، بقصد إشباع رغباته ظلماً وعدواناً أما الاغتصاب عند ونوس فهو انتهاك لفضاء الآخر عبر النص المسرحي، ومن هنا تتأتى ضخامة النتائج التي نتجت عن هذا الفعل الاغتصابي الذي يعمق دلالة الفضاء الدرامي في النص عند ونوس، ويقرب القارئ أو المشاهد من فضاءاته الدرامية المملوءة بالظلم والاغتيال، وهذا ما يطالعك في الإهداء إذ يقدم النص" إلى ناجي العلي، ومهدي عامل، وفواز الساجر الذين اغتالهم الظلام والزمن الصعب"[1]. أراد ونوس أن يوضح الفعل الاغتصابي ويعطيه بعداً شمولياً، فناجي العلي اغتصبت روحه من العدو الصهيوني، ومهدي عامل الذي استبيحت روحه من الاعتزال والانغلاق الفكري، وفواز الساجر الذي اغتصبه القهر والفقر، فقتلاه.

إن الاغتصاب في هذا النص فناء للكينونة وغدر به، وهو قراءة متأنية بين الأنا والآخر الإسرائيلي، فيزدوج الاغتصاب عبر دلالاته المتمحورة في الاحتلال والمواقعة كرهاً وكلاهما وجه لعملة واحدة: إلغاء المغصوب.

ب _ مسرحية (يوم من زماننا) والدلالات الزمكانية:

هذا اليوم ليس يوماً عادياً عند ونوس، لأنه يشير إلى الحاضر والراهن، لا إلى الماضي المستعاد، لكنه وفق قانون الانتقالات هو المتحرك من الكل، الذي هو(زماننا)، فالتحرك يأتي انتقالياً إلى الجزء الذي هو(اليوم)، فيغدو بذلك الزمن تسجيلاً عبر النص، مراقباً لما ينتجه الإنسان من أفعال، وأحداث في(زماننا)والأحداث تحال إلى فعل الجماعة في وقائع بأزمنة محددة وطالما أن ونوس قدّم اليوم عن الزمان بكون الزمان كلاً، واليوم جزءاً، ولا يمكن أن يتقدم الجزء على الكل، إلا في الاستثناء. لأن" تنوعات الحيز المسرحي الذي يقدم للإنسان إطاراً للتعبير عن تجربته، وتنوع وظيفة المسرح تبعاً لنماذج المجتمع، وتغيرات صورة الفرد الإنساني....فالإبداع قائم في كلية التجربة المشخصة، الجمعية والفردية"[2].

---

[1]- ونوس، سعد الله، الأعمال الكاملة، مج٢،الاغتصاب، ص٦١.

[2] - دو فينيو، جان، سوسيولوجية المسرح دراسة على الظلال الجمعية، ج١،تر:حافظ الجمالي، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، ١٩٧٦،ص٨٠

إذن هذا اليوم هو يوم غير عادي، وفوق ذلك يمتلك راهنيتي المكان والزمـــان" إن عنـــوان المسرحية يشير دون مواربة إلى الزمن الراهن، وليس إلى زمـــن يـــستعاد، إن ســـعد الله ونوس يدعونا في هذه المسرحية إلى التدقيق في هذا الحاضر الراهن. الـــذي أصـــبح مـــن الوضوح والقسوة والوحشية، بحيث لابدّ من تسمية الأشياء بأسمائها"[1].

كما أن المتلقي تصله الدلالة من العنوان، لكن قد يقرع عنده جرس الإنذار ويقول له: كـــم من أيام قادمة تنذر بسقوط مخيف، ودمار عميم؟

جـ – مسرحية(الأيام المخمورة) ودلالات الذات الفردية:

كلمة(المخمورة)صفة تلازم الكائن البشري بكونه لصيق الأيام التي هي وصف لجـــزء مـــن الزمان الذي يعيشه ويندمج فيه، إذ لا فرق بين الزمان ومن يعيش بـــه، لأن الأول رهـــين الثاني في كافة المعطيات والمستجدات، والتي تخصّ الكائن البشري، ويمكننا القول إن هـــذه الكائنات هي المخمورة التي تبشّر بزمن غير عادي، لخروج كائنات هذه الأيام عـــن ســـلطة العقل والبنى الاجتماعية ودخولها في متاهات الرغبة، وتفجّر شهواتها المكبوتة الكامنة في دواخلها، حيث الخمرة أسهمت بتخطي كل الحدود التي وضعتها تربيتها العائليـــة، لتعـــيش مجموعة الرغبات التي كانت في لاوعيها تعلن الرغبة دلالات هذه الأيـــام المخمـــورة ممـــا يجعل قواها الفاعلة تتجاوز القيود الاجتماعية لتمارس ذاتيتها وتطلـــق العنـــان لمـــشاعرها وتسبح في خضم رغباتها التي أطلقها ونوس ليدخل إلى" الحقيقة، حقيقة المشاعر وحقيقـــة الأعماق الداخلية للذات الفردية، لذلك فإنه لا يأبه لحدود اجتماعية تقليدية أو لحدود فنية"[2].

هذه الذات التي خرجت عن سلطة الجماعة " وأصبحت في مستوى من الجموح الطبيعي، لا لشيء إلا لأن الحيوية العامة غدت أكثر عنفاً، وما من مثل أعلى يملـــك اســـتنفاداً أو إرواء الرغبة"[3].

---

[1]– عمار، فاتن علي، سعد الله ونوس في المسرح العربي الحديث، دار سعاد الصباح للنشر والتوزيع، ط١، الكويت، طبع في لبنان، ٢٠٠٤،ص١٥٧

[2]– المرجع السابق، ص١٩٥

[3]- دو فينيو، جان، سوسيولوجية المسرح دراسة على الظلال الجمعية، ج١،تر:حافظ الجمالي، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، ١٩٧٦، ص٢٦٩

د – مسرحية(طقوس الإشارات والتحولات) ودلالة الثابت والمتحول:

عنوان غامض في تراكيبه ويمتلك مجموعة من الخواص التي تدفع هذا النص إلى اللاحسم الدلالي، إذ يرصد ما يطرأ على الثابت من تحولات، وهذا ما يخترق الواقع عبـــر الكائنـــات النصية التي تكسر ثوابتها لتلج في طقس تحولاتها من خلال مجموعة من الإشارات التـــي تهيئها لتعلن نفسها، وهذا ما يعكس التناقض في النفس البشرية التي تتوالد مـــن المـــوت لتنتقل لموت آخر من أجل توالد جديد لا يموت. فهل ماتت مؤمنة كي تولد ألماسة؟ "فمؤمنة لم تمت، إنها ألماسة التي تكشف نفسها..أمّا ألماسة فماتت لأنها حكاية، الحكايات لا تمـــوت لأن الكتابة لا تموت"[1].

هـ – مسرحية(منمنمات تاريخية) والمزج بين الفني والتاريخي:

يدلل العنوان على الدخول بين فضاءين متعانقين،الأول هو المنمنمات، ومفردهـــا منمنمـــة وهي"صورة دقيقة لتزيين المخطوطات"[2] فتحمل المنمنمة عدداً من المدلولات الشكلية مثـــل: التوريش، والتزيين، والإغراء، والأثر البارز، والإبانة. كما أن المعنى التوصيفي للتاريخيـــة مثل: أرّخ، والتّاريخ، والتّأريخ، والمؤرّخ وجمعيها تدلّ على تدوين الأحداث عبر صيرورتها وتمفصلها وبذلك يجتمع في بنية العنوان مفهوما الفن والتاريخ ضمن انفتـــاح الفـــن علـــى التاريخ برؤية ثقافية محددة، إذ تسحب المنمنمة المتلقي ببطء ناتج عن بطء إيقاعها لأنهـــا تتجه نحو التفاصيل الدقيقة، التي تفرض على المتلقي التأنّي في التفسير لأنه يدقق بـــبطء، كي يفسر بدقة ضمن الفضاء النصي الذي يجمع جمالية الكتابة في سياق التاريخ.

وبذلك نكون قد ألقينا الضوء على مجموعة البنى الفنية التي أسست عنـــد ونـــوس شـــكلاً متغيراً وجديداً كل الجدّة هو ما كتبه في المرحلتين السابقتين فقد مثّلت هذه المرحلـــة نقلـــة نوعية في نتاج ونوس المسرحي، إذ استطاع أن يخلق حوارات ممنهجـــة ضـــمن الرؤيـــة المسرحية استطاعت أن تحقق فاعلية النص الذي تأتى نتيجة تفكير مطـــول عنـــد الكاتـــب، والبحث الحقيقي في إشكالية صياغة النص المسرحي، الذي جعله يتعامـــل مـــع المفـــاهيم المسرحية بأسلوب حر ومنفتح فاستخدم مجموعة من الأشكال البنائية التي حققت نصوصه الأخيرة، ووضعتها في ريادة النص المسرحي العربي.

[1]– خوري، الياس، ونوس وهاوية الغواية، مجلة الطريق، العدد الأول، بيروت،١٩٩٦،ص١٦٥

[2]– بهنسي، عفيف، معجم العمارة والفن، مكتبة لبنان ناشرون، ط١،بيروت،١٩٩٥،ص٣٧

د- الصراع المسرحي الذي اتخذ أشكالاً متعددة ومتغيرة:

يختلف الصراع في المسرح عن باقي الأجناس الأدبية الأخرى، والتي يكون السرد أساس بنيتها مثل الرواية، والقصة. والصراع يمتلك خصوصية تجعله يولد حالة ديناميكية مهمتها تحريك الفعل الدرامي فالموقف الصراعي هو الذي يبرر بداية الأحداث الدرامية ويدفع الفعل اتجاه العقدة، ومن ثم الذروة فالحل وبما أن الفعل المسرحي يتم بالأصل ضمن وسط تصادميّ، يخلق أفعالاً تصادمية وردود أفعال "فخصائص الفن المسرحي تتطلب أشكالاً خاصة في الكشف عن المضمون: الفعالية، الإيجاز، الكشف الواضح والعنيف للشخصيات، النزاع الحاد"[١].

ويعدّ الصراع أحد أهم عناصر التأليف المسرحي لأنه النسيج الضامُّ لها فهو يحوّل أجزاء الحكاية إلى عمل مسبوك، ومهما تنوعت أساليب المدارس الأدبية والاتجاهات الكتابية، يبقى الصراع المسرحي العصب الحساس الذي لايمكن أن يستغنى عنه طالما قد حقق شروط وجوده، إذ لابدّ أن يكون الصراع قوياً ضارباً بين كفتين متوازنتين ومتوازيتين، وأن يكون صاعداً متواتراً دون استرخاء، وأن يكون حاضراً في مجريات الأحداث جميعها. وافتقاد الصراع في النص المسرحي هو الداء العضال الذي وقعت فيه المسرحية العربية. وبما أن ونوس أدرك أن الأدب في جميع أشكاله هو صورة عن الواقع الاجتماعي، لا في حالته السكونية بل في حركته المتطورة والمتغيرة، لذلك قدّم أهم ما احتوت المكتبة العربية من نصوص مسرحية لأنه تناول الفترات التي كانت تعصف في مجتمعاتنا العربية، وتنقلها من حال إلى حال وقد كان ونوس في مرحلته المسرحية الأخيرة قادراً على أن يصوّر الشخصيات ضمن صراعاتها مع مجتمعها ومع نفسها فارضاً نهجاً جديداً في العلاقة بين الإنسان وما يدور حوله، وما يعصف في داخله، موضّحاً هذه الصراعات في نصوصه الأخيرة لكي تكشف مجموعة العلاقات المكونة لشخصياته" فإن المرء مجبر على الصراع لاكتشاف هذه العلاقة الثلاثية والحفاظ عليها: العلاقة مع النفس، ومع الآخر، ومع المتفرج"[٢].

---

[١] - جماعة من الأساتذة السوفيت، أسس علم الجمال الماركسي اللينيني ج٢، تعريب،يوسف حلاق، تدقيق، عدنان جاموس، دار المعارف، بيروت، دار الجماهير العربية،دمشق، ١٩٧٨، ص١٨١

[٢]- بروك،بيتر،الباب المفتوح"أفكار في المسرح والتمثيل"،تر:ناصر ونوس،دار كنعان، دمشق، ٢٠٠٧،ص ٣

وقد سعى ونوس لكي يحقق هذه الثلاثية في نصوصه الأخيرة معطياً الصراع شكلاً مختلفـاً عن نصوصه السابقة، ففي(مسرحية طقوس الإشارات والتحولات)والتي تجاوز الصراع فيها قيد الأعراف السائدة، ومجموعة القيم الدينية والدنيوية الهشة، وهذا ما توضّـحه طبيعـة الصراع الذي يتفرع بدوره إلى صراعين متوازيين ومتقابلين: صراع خارجي يجـري بـين قوتين رئيستين في السلطة المتمثلة بالقوة التي يمثلها المفتي من ناحيـة، والقـوة التـي يمثلها نقيب الأشراف من جهة أخرى، ويحسم هذا الصراع لصالح المفتي حين أزاح نقيـب الأشراف عن طريقه ليصبح مفتي السلطنة

"المفتي: ... يا رب لا تستكثر نعمتك علي، ولا تجعلني من الجاحـدين. بإلهامـك دبـرت، وبفضلك نلت ما أصبو إليه آزرتني حتى ترقيت في المراتب، وحـصرت قلـوب أعـدائي، وحسادي، فانزاحوا عن دربي. يا رب وأنت الوهاب الكريم، غمرتني بـالنعم... ولـم يبـق أمامي إلا خطوات يسيرة، وأصير مفتي السلطنة في مركزها وعاصمتها"[1].

وصراع داخلي – الصراع الأزلي بين قوتين أو سلطتين متصارعتين أبداً – سلطة الـروح وسلطة الجسد، وعلى الرغم من قوة الروح وفاعليتها وما تملكه من أدوات مثـل الأديـان والفلسفات والأعراف، فإن الجسد الأعزل ظل شبحاً يرهب الروح على الدوام، وعلى الرغم من غلبة الصراع الداخلي في هذا النص، وكيف سوّد ونوس الجسد وأعطاه الغلبـة، مـع المحافظة على الروح التي سخرها ونوس لخدمة الذات البـشرية والتـي توضـحت عبـر مناخات النص السريالية التي تمحورت حول صـراعات الـوعي الفكـري ودخولـه فـي تجربة"روحية تمزج بين الصوفية والسريالية عبـر مفهـوم امـتلاك الجـسد للحقيقـة"[2].

وفي(ملحمة السراب)توضح الصراع الذي أخذ شكلاً مختلفـاً فعبـود الغـاوي اسـتطاع أن يشتري من المجتمع روحه مقابل متعة زائلة، وتحضّر وهمي، كان نتيجة صراع بين الذات الفردية التي أغوتها متطلباتها الداخلية فوقعت فريسة الغاوي وشيطانه، هذا الشيطان الـذي كان طرفاً أساسياً في الصراع، والآخرين بما فيهم الغاوي الطرف الثاني، هذا الخادم الـذي استعاره ونوس من فاوست ليس بقصد الإبهار أو ربط الواقع بمـا وراءه، بـل ليثبـت أن شيطان فاوست قد هُزم في معاركه كلها لكن في معركته مع الغاوي والقرية حقق مبتغـاه، لأن طرفي الصراع هنا غير متكافئين إطلاقاً ولأن الدولة، إحدى صـنائع الـشيطان – كمـا

[1] - ونوس، سعد الله، الأعمال الكاملة، مج٢، طقوس الإشارات والتحولات، ص٥٣٠

[2] - الرويني، عبلة، نص يتأسس على قراءة الجسد، مجلة الطريق، العدد الأول، بيروت،١٩٩٦، ص ١٤٣

تصفها زرقاء اليمامة – هي التي هيّأت للخادم(الشيطان)أسباب الانتصار، إذ يستسلم الناس له من أول جولة، لأن الناس نسيت ماهية قول(لا)، وعلى الرغم من وجود بسام وخطيبته وزرقاء اليمامة لكن الخراب كان عميماً، ومخيفاً ومنتصراً.

" الزرقاء: إن ألاعيب الشيطان معقدة، ولا أستغرب أن تكون إحدى ألاعيبه سلسلة طويلة مترابطة الحلقات، تبدأ من مكان بعيد وتنتهي بنا. ولكن إذا كانت الدولة، وهي إحدى صنائع الشيطان، هي التي تفعل بنا ذلك، فهل تستطيع أن تقاومها؟ "[1]

وفي مسرحية(الأيام المخمورة)التي تدور حول صراعين، صراع عام يتجلى في العائلة حيث الأم(سناء)لم تعد تطيق العيش مع الأب(عبد القادر الطحاوي)فقررت الرحيل، ولم تستطع أن تؤجّج الصراع ففرّت إلى عشيقها حبيب، كما أن هناك صراعات ثنائية داخل العائلة، إذ نلاحظ الصراع المتمثل بين المعاصرة الزائفة المتمثلة بسرحان وسلمى وبين الوطنية المبتورة المتمثلة بليلى وعدنان، كما هناك تقابل صراعي بين البوهيمية المفرطة التي تمثلها سناء، وبين من يقابلها بنفس المنحى والتي تتجلى بشامل وليلى كما تتعدد الصراعات في هذا النص، فسرحان يقف في وجه البوري، وعبد القادر الزوج يهدّد الخال ويطور صراعه عبر الاجتماعي الاقتصادي، وسلمى التي تحاول أن تتجاوز سونيا، لكنها تقع في موحلة الرخص والتفاهة التي ترعرعت بها سونيا.

ففي هذا النص يظهر الصراع إما متوازياً أو متساوياً بين بعض الشخصيات إلى وضع التضاد من بعضها الآخر، مما يسهم في تصاعد الفعل الدرامي، ويعلو هرم النص إلى أقصاه، آخذاً الشخصيات إلى مصيرها المحتوم فهذه المسرحية صراع بين الحب والموت، فسناء الأم تغادر بيتها لتتبع هواها مع حبيب الذي أحبته، لكن الموت يواجهها ويغالبها، كما أن عشيقها يلاقي المصير ذاته، وهو الإحباط والفشل الذي يتّسم بالموت، كما يفشل حب عدنان لوطنه، ويخبو حماسه الثوري، بعد أن ورّثته أمّه الخزي لأنها هربت إلى عشيقها، ومن ثم يقتل نفسه، وينتصر الشيطان الآخر سرحان ملك اللذة بعد أن يصفّي صراعه مع خصومه، فيصبح ملكاً لمناخ فاسد، وهذا ما أراده ونوس، حين صوّر هذه المناخات المليئة بالفواجع التي لا تستطيع أن تنتصر على الفرد وهكذا أكد ونوس أن عناصر الصراع لا يمكن أن تبقى ثابتة، وبمفهومه للصراع في نصوصه الأخيرة، أكسبها طابعها الفني الذي ميّزها، وأعطاها بعداً مختلفاً عن نصوصه السابقة وبذلك يكون ونوس

[1] – ونوس، سعد الله، الأعمال الكاملة، مج٢، ملحمة السراب، ص ٧٣٢

قد أدخل عناصر جديدة بعلاقته بالصراع الدرامي الذي اتضح في نصوصه السابقة والتي أغنت وطورت البنية المسرحية الغربية، مما أكسبها طابعاً فنياً مميزاً، وأدرك أن من الضروري أن تكون طبيعة الصراع قد تغيّرت عن المسرحية الكلاسيكية.

" إن عنصر الصراع كغيره من العناصر الأساسية في المسرحية قد أخذ الأدباء المعاصرون يتجاوزونه أحياناً كثيرة وبخاصة في الأنواع المسرحية الجديدة، التي تتخذ أحياناً صورة الاستعراضات أو الدراسات والاستطلاعات الرامية لقطاع من الحياة أو ظاهرة اجتماعية أو نفسية جديدة، مثل المسرح الملحمي لبرتولد بريخت"[١].

وبذلك يكون سعد الله ونوس قد حقق للمسرح العربي تجديداً في بنائية النص المسرحي من خلال تعميق البنى الدلالية التي تكرس الرؤى الفنية الحديثة في كتابة النص المسرحي الذي يكون السرد أساساً رئيساً في تشكيل البنى النفسية لشخصياته التي تتماهى جدلياً بين تكوينه الخارجي بما تحمل من بناء، وبين بنيتها النفسية التي تتضح من خلال ما تتلفظ به، والذي ينتج بناءً معمارياً لنص مسرحي يحقق الخطوات الأولى التي أرادها ونوس في بياناته المسرحية، لتأسيس مسرح يحمل هوية عربية.

[١] - مندور، محمد، الأدب وفنونه، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٨٠، ص ١٠٧

الخاتمة

لقد تم في هذا البحث دراسة مجموعة من القضايا التي تضمنت ما أثاره سعد الله ونوس من بنى فكرية وأدبية عبر نصوصه المسرحية معتمداً بالدرجة الأولى في بناء هذه النصوص على المدرسة الواقعية، إذ وضّح رؤاه الفكرية عبر فهم دقيق للواقع السياسي الذي أنتج مجموعة من القضايا الاجتماعية، هذه القضايا التي توغل فيها ليسبر الدقائق الصغيرة التي يعاني منها الإنسان العربي، الذي كان ضحية سلطات قمعية هدفها إبقاؤه تحت رحمة العوز والحاجة.

إذ اشتغل سعد الله ونوس على نصوصه موضحاً رؤاه التي تمت منهجتها بعد دراسة معمقة للمدارس الأدبية بشكل عام والمناهج المسرحية بشكل خاص، فأوصله بحثه ودراسته إلى أن الواقعية هي الطريق الأقرب لفهم الناس والتواصل معهم، وارتكز في كتاباته على مجموعة القضايا التي توصل الفن المسرحي العربي إلى رؤية تبلوره وتجعل له خصوصية تميزه، وتظهر فرادته من خلال المعرفة العلمية لخلق حالة جمالية وفكرية معاً، وخلق حالة مسرحية عربية يكون هدفها دراسة واقع الإنسان بشموليته، وتعميق الحس عند المواطن العربي بواقعه السياسي كي يسعى لتغيير واقعه الاجتماعي والاقتصادي، وقد توصلت إلى مجموعة من النتائج التي توضح ماهية الواقعية في النص المسرحي عند ونوس، حيث جاءت النتائج على الشكل الآتي:

– هناك اتجاه واقعي حقيقي عند ونوس اتضح من خلال الموضوعات السياسية والاقتصادية والاجتماعية والإنسانية التي أثارها في نصوصه المسرحية والتي اختارها من صلب الواقع فهو ينتمي حقاً إلى المدرسة الواقعية فهو ابن هذا الواقع.

– يعدّ عدم وضوح المفاهيم بمعناها المجرد والشمولي خطراً كبيراً، فقد سعى ونوس إلى توضيح الفرق بين المسرح السياسي، ومسرح التسييس، وجعل مسرح التسييس هدفاً من خلال توضيح الرؤى الواقعية للوضع السياسي العربي مما يخلق كائناً عربياً مسيساً وواعياً يعرف السبل الصحيحة لتغيير هذا الواقع.

– لقد كرس سعد الله ونوس المسرح السياسي وهذا ما يحسب له وحده ليكون الخيار التقدمي الوحيد في توعية الجماهير العربية، وجاء مسرح التسييس تطوراً طبيعياً لما يسمى(بالمسرح السياسي)الذي آمن به ونوس وعدّه أداة من أدوات التغيير الاجتماعي،

ويعد مسرح التسييس فناً ذا رسالة تنويرية تتعدى مجرد الفرجة والتسلية، إلى الغوص في أعماق الواقع وإثارة قضايا مجتمعية ذات أهمية كبيرة .

– تبنى مسرح ونوس التسييسي هموم المجتمع العربي عبر الفهم الواسع لواقع هذا المجتمع ومعرفة حاجاته الحياتية، دون أن يؤثر هذا الاهتمام في فنيات النص المسرحي وجماليات العرض، بل يعدّ مسرح سعد الله ونوس ذا بنية جمالية تفرده وتعطيه خصوصية لا يمتلكها إلا النص الذي يكتبه سعد الله ونوس، لأن ذلك ينسجم وتطلعات هذا الكاتب إلى بناء علاقة بين الناس وبين الوعي المعرفي للواقع الذي يتعامل معه بشكل يومي.

– ركز ونوس على ثلاثة عناصر رئيسة في مسرحه التسييسي، وهي: القضية السياسية التي تستحق منه الاهتمام، والقالب الفني الذي يجسد هذه القضية، والجمهور – وهو أهم عنصر – لأنه محور العملية المسرحية عند ونوس، وهذا ما اتضح في بياناته النظرية ، فالجمهور يتشكل من الطبقات الشعبية التي تحتاج إلى التسييس، لأن الطبقة الحاكمة المستبدة تهدف إلى تدمير الطبقة الشعبية، وإبقائها في دائرة الجهل، عبر امتلاك الطبقات الحاكمة القوة اللازمة لقمع الطبقات الشعبية، وهذا أهم ما يميز مسرح ونوس.

– مسرح سعد الله ونوس يخلق حواراً بين الخشبة والصالة، على الرغم من أن ونوس يدرك– وبشكل كبير– أن الحوار يتطلب أجواء مفعمة بالحرية والديمقراطية ، لكن هذا الحوار الذي وضعه في نصوصه يحرض الناس على المطالبة بالديمقراطية التي تفتقر إليها شعوب العالم الثالث.

– انعدام فعالية المتفرج العربي، تعد من أبرز العوائق التي واجهت مسرح التسييس، منذ بداياته، إلى يومنا هذا، والبحث يحدد بأن هذه الظاهرة ناتجة بالأساس عن إحكام سيطرة السلطات الحاكمة على المجتمعات والشعوب التي تحكمها، وسلبها حرية الفرد في التعبير. وبكون الكاتب سعد الله مسكوناً بالمسرح التسييسي، فقد أدرك وبشكل واعٍ أن ما تفعله السلطات له دور رئيس في تقليل فعالية المتفرج العربي، لذا لجأ ونوس إلى التراث بصفته وسيلة للإفلات من الرقابة والمساءلة، لأن مسرحه يهدف للوصول إلى الناس والتأثير فيها، فهو يبني اهتمامه المسرحي لتغيير المجتمع، إذ إنه يدرك أن السلطة تملك الوسائل القادرة على إحداث التغيير، بل تكاد تكون المسؤولة الرئيسة عنه، لأن المتفرج – الإنسان الذي من المفترض أن يكون المالك لهذه القدرة مغيب عن الفعل، ومستلب الإرادة بفعل هذه السلطة.

- ما حققه سعد الله ونوس تجلى بإيقاظ الوعي عند الإنسان العربي بواقعه السياسي الذي يحمّل كل فرد مسؤولية قلب واقعه بعد فهمه، وقد تمظهر ذلك عبر بناء الحكاية عنده، هذا البناء الذي استطاع استدراج المتفرجين إلى محاكمة الحدث بدل الاندماج به، إذ جعل متلقيه يربطون الأحداث ربطا تاريخيا ينعكس من خلال هذا الربط لفهم الواقع بشكل واعٍ ومباشر.

- يعدّ سعد الله ونوس أن السلطة الدينية لا تختلف عن السلطات القمعية الأخرى التي تمارس القمع والترهيب بالقدرات الغيبية بينما تتنعم في استغلال الشعوب بشكل كبير، فقد كشف ونوس خطر هذه الفئة التي تأخذ على عاتقها مسؤولية تبصير الناس بواقعهم لكن هذه الفئة تستغل الناس لتسهيل مهمتها في الحصول على مكاسب ذاتية. كما وضح ونوس بأن لا خلاص أيضاً من هذه الفئة إلا بالتوعية والتعبئة المعنوية لأفراد المجتمع وامتلائهم بالفكر العلمي وبالمواقف الإيجابية لمواجهة هذا الفساد، وهذا ما وضحه في نصوصه المسرحية.

- عدّ ونوس القضية الفلسطينية هي القضية الأساس، وأكد على ماهية الصراع العربي الاسرائيلي إذ ناقش في مسرحه أسباب هزيمة حزيران عام ١٩٦٧، و ظهر ذلك عبر مسرحياته التي تناولت هذه الحرب، إذ فجر جملة من القضايا السياسية والاجتماعية والثقافية دفعة واحدة، وأظهر هذه القضايا وتداخلها من منظور تقدمي، وهذا ما أدى إلى منع عرض بعض نصوصه المسرحية.

كما أفرد في نصوصه مساحة كبيرة لقضية الصراع مع العدو، لكن عبر تأمل شخصي من جانب الكاتب، إذ دعا إلى إعادة التفكير بهذه القضية الجوهرية، بصورة ديمقراطية بعيدة عن المخاوف وعن المحرمات، والمناخ الإنشائي الذي أحيط بالقضية الفلسطينية، و أكد على التعامل مع هذه القضية ضمن فهم جوهري وحقيقي لطبيعة الصراع العربي الصهيوني، وفهم الإيديولوجية الصهيونية فهماً دقيقاً ومختلفاً عما قبل، وهذا ما حققه الكاتب في مسرحه.

- في كتابات ونوس الأخيرة نلاحظ عبر تطور كتاباته المسرحية التأكيد على البنية الذاتية والفردية في نصوصه المسرحية خصوصاً بعد أن تمكن منه المرض، إذ نراه يضعنا على حافة الأمل فاتحاً لنا بعداً جديداً في النص المسرحي، وأفقاً واسعاً في نزوعاته الإنسانية التي تبحث في مجاهل الإنسان الفرد، وهذا ما يؤكد بأن ونوس لا يرى العالم من زاوية حادة، ولا يسقط في مجانية الطرح الفكري، ولا يقع في فخ التكرار، بل نراه في أعماله

الأخيرة يحرث في(الأنا) التي تتحرك في(الهنا)ضمن واقعية إنسانية تتمظهر في أبعاد فردية لتصب في البنية العامة لهذا الواقع.

– وعلى الصعيد الفني نستنتج أن تقنيات ونوس الفنية في تناوله النص المسرحي جاءت من خلال تقنية التغريب التي تعد ثمرة من ثمرات عشق ونوس المسرح الملحمي البريختي، إذ نرى ونوس قد تجاوز التغريب كونه مبدأً جمالياً ليضيف إليه موقفاً إيديولوجياً من خلال ربطه بمقاومة الاستلاب الاجتماعي. وقد تم التغريب عند ونوس بمستويات عدة، أبرزها الرواية، بمعنى أن يحل السرد محل الدراما، بهدف تبديد الوهم الذي يسيطر على المشاهد. ومن وسائل التغريب أيضاً: التأكيد على تاريخية الأحداث، أي نقل الحدث من زمان العرض ومكانه إلى زمان ومكان آخرين. ومن الأدوات الفنية التي استخدمها ونوس التسجيلية، إذ يعدها شكلاً من أشكال المسرح السياسي، والتي تكمن قوتها في أنها تختار من جزئيات الواقع عينة قابلة للاستعمال والعرض، تكون نموذجاً للأحداث الحاضرة والمهمة وتسعى لتبسيط الحقائق والمواقف لكنها تعرضها بشكل حاد وعنيف.

وهنا نخلص إلى القول إن مسرح سعد الله ونوس الواقعي إبداع خالص، ومسار جديد في تحديد معالم شكل مسرحي يحمل خصوصية بحتة.

المصادر والمراجع

مصادر البحث:

١ – أبو الحسن،مسلم، الجامع الصحيح، مج٣،كتاب الزواج، دار صادر بيروت، د.ت.

٢- ابن خلدون، التعريف بابن خلدون، ورحلته غرباً وشرقاً، دار الكتاب اللبناني- دار الكتاب المصري، بيروت، ١٩٧٩.

١- الطهطاوي، رفاعة،المرشد الأمين للبنات والبنين، الأعمال الكاملة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٧٣.

٢- الغزالي، أبو حامد،إحياء علوم الدين،مج٢،كتاب آداب النكاح، دار الفكر، بيروت،١٩٩١.

٥ – ونوس، سعد الله، الأعمال الكاملة، المجلد الأول، دار الآداب للنشر والتوزيع، بيروت، الطبعة الأولى لدار الآداب،٢٠٠٤.

- المجلد الأول يضم المسرحيات الآتية:

- حفلة سمر من أجل ٥ حزيران.
- ميدوزا تحدق في الحياة.
- فصد الدم.
- جثة على الرصيف.
- الجراد.
- حكاية جوقة التماثيل تضم:

١ – مأساة بائع الدبس الفقير.

٢ – الرسول المجهول في مأتم أنتيغونا.

- المقهى الزجاجي.
- عندما يلعب الرجال.
- الفيل يا ملك الزمان. مغامرة رأس المملوك جابر.

- سهرة مع أبي خليل القباني.
- الملك هو الملك.

٢ – ونوس، سعد الله، الأعمال الكاملة، المجلد الثاني، دار الآداب للنشر والتوزيـــع، بيروت، الطبعة الأولى لدار الآداب،٢٠٠٤ .

- المجلد الثاني يضم المسرحات الآتية:

- رحلة حنظلة من الغفلة إلى اليقظة.
- الاغتصاب.
- يوم من زماننا.
- أحلام شقية .
- منمنمات تاريخية.
- طقوس الإشارات والتحولات.
- ملحمة السراب.

٣ – ونوس، سعد الله، الأعمال الكاملة، المجلد الثالث، دار الآداب للنشر والتوزيـــع، ط١، بيروت،٢٠٠٤

- المجلد الثالث يضم كتابين:

- بيانات لمسرح عربي جديد.
- هوامش ثقافية.

٤ – ونوس، سعد الله، الأيام المخمورة، دار الأهالي،دمشق، ط١، ١٩٩٧.

مراجع البحث:

١- أرمينكو، فرانسواز، المقاربة التداولية، تر: سعيد علوش، مركز الإنماء القومي، دمشق ،٢٠٠٧.

٢- اسماعيل، فهد اسماعيل، الكلمة الفعل في مسرح سعد الله ونوس، منشورات دار الآداب، بيروت،١٩٨١.

٣- أطميش، محسن، الشاعر العربي الحديث مسرحياً، منشورات وزارة الثقافة والإعلام العراقية، دار الحرية للطباعة، بغداد،١٩٧٧.

٤-ألبوف، دوبر، المؤلفات الكاملة، مج٢،تر:مجموعة من الأساتذة، دار التقدم، موسكو، ١٩٦٩.

٥-الياس، ماري، قصاب حسن، حنان، المعجم المسرحي، مكتبة لبنان ناشرون، الطبعة الأولى، بيروت، ١٩٩٧.

٦-أوبرسفيلد، آن، قراءة المسرح، تر:مي تلمساني، مركز اللغات والترجمة، أكاديمية الفنون، القاهرة،١٩٩٥.

٧- باشلار، غاستون، جماليات المكان، تر:غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات، بيروت، ١٩٨٤.

٨- باكثير، علي أحمد، فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية، معهد الدراسات العربية العليا، القاهرة، ط٢، ١٩٦٤.

٩- باندولفي، فيتو، تاريخ المسرح،ج٥، تر:الأب الياس زحلاوي، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٨٩.

١٠ – بتروف، سيرغي، الواقعية الاشتراكية، تر:نزار عيون السود، دار ابن خلدون، بيروت، ١٩٨٠.

١١- البحراوي، سيد، في البحث عن لؤلؤة المستحيل، دار الفكر الجديد، بيـــروت، ١٩٨٨.

١٢- بدر، طه عبد المحسن، حول الأدب والواقع، ط٢، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨١.

١٣- بروك، بيتر، الباب المفتوح "أفكار في المسرح والتمثيل"، تر: ناصر ونوس، دار كنعان، دمشق، ٢٠٠٧ .

١٤- برونكو، ليوناردو كابل، المسرح التجريبي في فرنسا، ترجمة: يوسف اسكندر، منشورات دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٦٧.

١٥- بريخت، برتولد، القاعدة والاستثناء، ترجمة:الدكتور عبد الغفار مكاوي، مسرحيات عالمية، رقم ٦، القاهرة، ١٩٦٥ .

١٦- بصل، محمد اسماعيل، قراءات سيميائية في مسرح سعد الله ونوس"نصوص التسعينيات نموذجاً"، منشورات دار الأهالي للطباعة والنشر والتوزيع، ط١، دمشق، ٢٠٠٠.

١٧- بنتلي، أريك، الحياة في الدراما، تر:جبرا ابراهيم جبرا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨٢.

١٨- بنيس، محمد، حداثة السؤال " بخصوص الحداثة العربية في الشعر والثقافة "، المركز الثقافي العربي في المغرب، الدار البيضاء، ١٩٨١.

١٩- بهنسي، عفيف، معجم العمارة والفن، مكتبة لبنان ناشرون، ط١، بيروت، ١٩٩٥.

٢٠- بوال، أوجستو، المسرح والمنهج أو قوس قزح، بلا مترجم، إصدار مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، الدورة التاسعة، ١٩٩٧.

٢١- الجابري، محمد عابد، التراث والحداثة دراسات ومناقشات، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط١، ١٩٩١.

٢٢- جان، جوان، مسرح بلا كواليس، إطلالة على الحركة المسرحية السورية، وزارة الثقافة- المعهد العالي للفنون المسرحية، دمشق، ٢٠٠٦.

٢٣- جماعة من الأساتذة السوفيت، أسس علم الجمال الماركسي اللينيني، تعريب: يوسف حلاق، تدقيق:عدنان جاموس، الجزء الثاني، دار المعارف، بيروت، دار الجماهير العربية، دمشق،١٩٧٨ .

٢٤- جمعة، ابراهيم جنداري، النص المسرحي العربي ونكسة حزيران، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ٢٠٠٤ .

٢٥- الجندي، أنور،أعلام الأدب والفن، " القباني" مطبعة حمص، د.ت.

٢٦- الحافظ، ياسين، الهزيمة الايديولوجيا المهزومة، دار الطليعة، بيروت، ١٩٨٦.

٢٧- حسين، خالد حسين، في نظرية العنونة "مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية"، التكوين للنشر، دمشق، ٢٠٠٧.

٢٨ - حمادة، ابراهيم، خيال الظل وتمثيليات ابن دانيال، المؤسسة المصرية العامة، القاهرة،١٩٦١.

٢٩ - خشبة، سامي، شخصيات من أدب المقاومة، دار الآداب، بيروت،١٩٧٠.

٣٠- الخطيب، محمد كامل، نظرية المسرح،القسم الثاني، مقدمات وبيانات، منشورات وزارة الثقافة، دمشق،١٩٩٤.

٣١ - دورت، برنار، قراءة بريخت، تر:جورج الصايغ- ماري لور سمعان، وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٩٧.

٣٢ - دو فينيو ، جان، سوسيولوجية المسرح دراسة على الظلال الجمعية، ج١،تر: حافظ الجمالي، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق،١٩٧٦.

٣٣- بن ذريل، عدنان، مسرح علي عقلة عرسان، مطبعة الكتاب العربي، دمشق،١٩٨٠.

٣٤ - رمضان، خالد عبد اللطيف، مسرح سعد الله ونوس " دراسة فنية "، دار المنابر للنشر والدعاية والإعلان، الكويت، ١٩٨٤ .

٣٥ - رواس قلعة جي، عبد الفتاح، سحر المسرح، هوامش على منصة العرض، وزارة الثقافة، دمشق، ٢٠٠٧.

٣٦- روتييه، اليف، عالم الحريم خلف الحجاب، ط١، دار الكلمة للنشر والتوزيع، دمشق،٢٠٠٥.

٣٧ – روزن، بول، الحريم الفرويدي، تر: ثائر ديب، دار كنعان للدراسة والنشر، دمشق، ١٩٦٥.
٣٨-الرويني، عبلة، سعد الله ونوس " حكى الطائر "، دار ميريت، الطبعة الأولى، القاهرة، ٢٠٠٥ .
٣٩ – سارتر، جان بول، مقتطف متن كتاب بودلير، نشر كمقدمة لترجمة محمد عيتاني لديوان أزهار الشر، دار الفارابي، بيروت، د.ت
٤٠– السيد حسن، عيد، تطورات النقد المسرحي في مصر، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والأنباء والنشر– الدار المصرية للتأليف والترجمة، ١٩٦٢.
٤١ – أبو شنب، عادل، مسرح عربي قديم، مطبوعات وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٦٤.
٤٢– شوفاني، الياس، إسرائيل والتسوية المحطة، مؤسسة النبراس للدراسات الفلسطينية، دمشق، ١٩٨٣.
٤٣–العالم، محمود أمين، حسين مروة "شهادات في فكره ونضاله"، دار الفارابي، بيروت، ١٩٨١ .
٤٤ –عبود، حنا، المدرسة الواقعية في النقد العربي الحديث، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، ١٩٧٨.
٤٥ – عبود، حنا، مسرح الدوائر المغلقة، اتحاد الكتاب العرب، دمشق،١٩٧٨.
٤٦ – عبود، مصطفى، سعد الله ونوس في مرآة النقد، وزارة الثقافة– مديرية المسارح والموسيقا، دمشق، ٢٠٠٨.
٤٧ – عرسان، علي عقلة، سياسة في المسرح، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٧٨.
٤٨– العروي، عبد الله، مفهوم الايديولوجيا،التنوير للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٨٣.
٤٩– عزام، محمد، مسرح سعد الله ونوس بين التوظيف التراثي والتجريب الحداثي "دراسة"، دار علاء الدين للنشر، دمشق، ٢٠٠٣.

٥٠ – عزيزة، محمد، الإسلام والمسرح، تر:رفيق الصبان، دار الهلال، القاهرة، ١٩٧٠.
٥١ – عساف، روجيه، المسرحة أقنعة المدن، دار المثلث، بيروت، ١٩٨٤ .
٥٢ – عمار، فاتن علي، سعد الله ونوس في المسرح العربي الحديث، دار سعاد الصباح للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، الكويت، طبع في لبنان، ٢٠٠٤ .
٥٣ – عيد، عبد الرزاق، أبو حيان التوحيدي، المقابسات، فصل الدين عن الدولة \ فصل الدين عن الفلسفة، دار الأهالي، دمشق، ٢٠٠١.
٥٤–العيد، يمنى، الراوي بين الموقع والشكل، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ١٩٨٦.
٥٥ – غصب، مروان، دراسات في المسرح السوري، جامعة البعث، مديريةالكتب و المطبوعات، سوريا، ٢٠٠٤ .
٥٦ – غنيم، غسان، المسرح السياسي في سورية ١٩٦٧ – ١٩٩٠، دار علاء الدين للنشر والتوزيع والترجمة، دمشق، ١٩٩٦ .
٥٧ – فرج، ناديا رؤوف، يوسف إدريس والمسرح المصري الحديث، منشورات دار المعارف مصر، القاهرة،١٩٧٦.
٥٨– فرويد، سيجموند، الحرب– الحضارة– الحب– الموت، تر:عبد المنعم الحفني، ط٢، مكتبة مدبولي، القاهرة، ١٩٧٧.
٥٩– فيشر، أرنست، الاشتراكية والفن، تر:أسعد حليم، دار القلم، بيروت، ١٩٧٣.
٦٠– قطاية، سلمان، المسرح العربي من أين وإلى أين، اتحاد الكتاب العرب، دمشق،١٩٧٢.
٦١– القيم، علي، العودات، حسين، يوسف، م. حسن، الأصداء الأولى للرحيل، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٩٧.
٦٢– كنط، عمانوئيل، نقد العقل المحض، تر:موسى وهبة، مركز الإنماء القومي، بيروت، ١٩٦٨.

٦٣– لاندو، تاريخ المسرح العربي، تر:د. يوسف نور عوض، دار القلم، بيروت، ١٩٨٠.
٦٤ – لوكاتش، جورج، دراسات في الواقعية الأوربية، ترجمة:أمير اسكندر، منشورات الهيئة المصرية العامة، القاهرة، ١٩٧٢ .
٦٥– لوكاتش، جورج، معنى الواقعية المعاصرة، تر:أمير اسكندر، دار ابن رشد، بيروت، ١٩٨٣.
٦٦– لينين، حول الأدب والفن، ترجمة ونشر دار التقدم، موسكو، ١٩٦٩.
٦٧– لينين، المؤلفات الكاملة، دار التقدم،موسكو،١٩٦٨.
٦٨– ماركس، كارل، نقد الاقتصاد السياسي، المقدمة، كتبت عام ١٨٥٧، دار التقدم، موسكو، ١٩٨٥.
٦٩- ماركس، ملتون، المسرحية كيف نتذوقها وندرسها، تر:فريد مدور، دار الكتاب العربي، بيروت، ط١، ١٩٦٥.
٧٠– محفوظ، عصام، الزنزلخت، منشورات دار الفكر الجديد، الطبعة الثالثة، بيروت، ١٩٨٨ .
٧١– محمد، نديم معلا، الأدب المسرحي في سورية " نشأته تطوره "، منشورات دار الوحدة للطباعة والنشر، دمشق، ١٩٨٦ .
٧٢– المرنيسي، فاطمة، ما وراء الحجاب، تر: أحمد صالح، ط٣، حوران للنشر التوزيع،٢٠٠٥.
٧٣– مندور، محمد، الأدب وفنونه، دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة، ١٩٨٠.
٧٤– مبير خولد، فسيفولد، في الفن المسرحي، ج١، تر:شريف شاكر، دار الفارابي، بيروت، ١٩٧٩.
٧٥– نيكول، الاردس، عالم المسرحية، تر:دريني خشبة، بإشراف إدارة الثقافة العامة، وزارة التربية والتعليم، مصر، ١٩٥٨.
٧٦– أبو هيف، عبد الله، المسرح العربي المعاصر قضايا ورؤى وتجارب، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٢.

٧٧- وادي، طه، جماليات القصيدة المعاصرة، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٢.

الدوريات:

١- مجلة الموقف الأدبي، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق.
٢- مجلة الحياة المسرحية، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق.
٣ - مجلة الطريق، بيروت.
٤- مجلة الحرية، بيروت.
٥ - مجلة المسرح، القاهرة.
٦ - الهلال، القاهرة.
٧ - مجلة الكتاب، القاهرة.
٨- مجلة فصول، القاهرة.
٩- مجلة الأقلام العراقية، بغداد.
١٠- سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للفنون والآداب، الكويت.
١١- مجلة الكويت، الكويت.
١٢- مجلة العربي الكويتية، الكويت.
١٣- سلسلة كتابات معاصرة، بيروت.
١٤- سلسلة المسرح العالمي،وزارة الإعلام، الكويت.
١٥- مجلة كواليس، الإمارات العربية، الشارقة.
١٦- مجلة المعلم العربي، دمشق.
١٧- مجلة المعرفة، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق.
١٨- مجلة الكرمل، فلسطين،طباعة نيقوسيا.
١٩- مجلة الحياة، لندن.
٢٠- مجلة الهدف، بيروت.
٢١- سلسلة عالم الفكر، الكويت.
٢٢- ملحق الثورة الثقافي، دمشق.

Realistic Trend in the Syrian Drama "Saadullah Wannous as a sample"

Introduction

The theater has never been detached from its social , political or economic contexts, be cause it re-presents life. Therefore to talk a bout the theatre is to talk a bout people's life conditions. And students of dramatic literature have to look at the reality in which the dramatic text appeared and the conditions which led to its appearance.

As for studying the plays of Saadullah Wannous, I felt the need to explore his theater, and this justifies the detailed study of his plays ,realistic vision.

I read these plays in relation to their affinity to its surroundings, and I concluded with their significance and impact upon the reality which produced it. This research is the outcome of a conscious attitude aimed at placing Wannous's plays within their contexts and in terms of the set of goals propounded by the playwright to constitute a state of creativity which clarifies the Arabic reality in its various aspects, having concentrated upon a position his creations within their historical contexts in order to see his intellectual visions which stemmed from his profound historical awareness.

Our study of Wannous's plays depends upon an analytic methodology, and falls into an introduction , five chapters and a conclusion. The introduction exposes the objective and the plan of this research . It is followed by a survey of Wannous's biography and the stages his writings : critical and socialist realism. I divided the chapter in accordance with the historical stages of his writings.

In Chapter One , I discussed Wannouss' political drama in the light of the genesis of political theater in the Arab Homeland . Our study of his plays is characterized by his politicization of the theater which the outcome of an analytic reading of a number of plays like (***A Merrymaking Party For June ٥th***) which psychologically impacted the Arab reality in quest for free and conscious visions clarified by a close reading of play ***,(The Elephant ,O King).*** Such visions would not gather shape without studying his play***: (Hanzala's journey from Unawareness to Awareness)***. I also explored the nature of the Arab- Israeli conflict as apparent in his play ***(Usurpation) .***

In Chapter Two , I continued looking at Wannous's political theater but within a historical vision dependent upon a set of methods to understand his play's historical contexts in order to clarify their political reality which refuses defeatism in all its aspects . It considers the Palestinian cause to be one of the most important issues that contribute the liberation of the Arab mentality which depends upon rallying crowds for such a liberation .

This was revealed in his plays : ***(The Adventure of Mamlouk Jaber's Head , A Vigil with Abu Kalil Qabbani , and Historical Fragments)***. These plays have been discussed within a critical analytic vision which shows the nature of

the relationship between the ruler in the light of our understanding of our heritage and history , as our reading of ***(The King Is The King)***which imitates political conditions within conscious traditional vision .

In Chapter Three , I examined the political influences which led to a societal formation based upon a culture of corruption in dealing with such a reality as revealed in his play ***(A Day in our Life)*** which relates social corruption to its political roots , which led to moral corruption that made man pant after sex and wealth . this is what we see in his play: ***(The Epic of Illusion)*** , which depicts the deterioration of real values which was the work of social , political and economic factors as revealed in his plays : ***(Miserable Dreams).***

In Chapter Four, I deal with the humanistic tendencies in his later plays where he reveals his characters, individuality . These characters have been depicted in terms of the concepts of time and place , which show the nature of the environment which produces the characters, feelings as well of as their relations to their reality . His play ***(Intoxicated Days)*** is an evidence of the characters, emotional growth .

In ***(Rites of Signs and Changes)***, I showed the individual depth of character which shows its human desires which emerge at their most obvious .

In Final Chapter, I revealed the artistic creation of Wannous's dramatic text in the light of structural character analysis which has upon new form such as with narration with regard to the structural entities within his plays as well as their appellations and their dramatic conflict which has taken various and innovative forms.

I concluded this research with the findings I reached through my analysis of Wannous's plays through the phases of their composition , depending on a set of primary and secondary sources which offered a great help to me.

Syrian Arab Republic
Ba'ath University
The Faculty Of Letters and Humanities
The Arabic Language Department

Realistic Trend in the Syrian Drama
"Saadullah Wannous as a Sample"

A Dissertation presented in partial fulfillment for the degree of MA in Arabic Language and Literature

Supervised by
Prof. Dr Marwan Ghasb

Submitted
Dania Ali Hasan

١٤٣١ –٢٠١٠